

バルトーク：無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ  
～バッハの無伴奏ヴァイオリン作品、バルトークのヴァイオリン作品からの考察～

東京藝術大学大学院後期博士課程 音楽研究科 音楽専攻

弦楽器（ヴァイオリン）

長尾 春花

平成 30 年度

## 目次

凡例 .....	4
序論 .....	5
第1章 バルトークとバッハ .....	10
バッハから見たバルトーク《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》 .....	10
第1楽章 .....	11
第2楽章 .....	16
第3楽章 .....	17
第4楽章 .....	18
バルトークから見たバッハの無伴奏ヴァイオリン作品 .....	19
ソナタ 第1番 BWV1001 〈フーガ〉 .....	19
ソナタ 第1番 BWV1001 〈プレスト〉 .....	21
ソナタ 第2番 BWV1003 〈フーガ〉 .....	21
パルティータ 第2番 BWV1005 〈シャコンヌ〉 .....	23
第2章 バルトークとヴァイオリン .....	24
バルトークとヴァイオリンとの関係 .....	24
ヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ イ長調》 BB26b .....	27
ヴァイオリンとピアノのためのソナタ BB28 .....	32
ヴァイオリン協奏曲（没後出版）（第1番） BB48a .....	42
ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番 BB84 .....	48
ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番 BB85 .....	57
《ラプソディー 第1番》 BB94 (a, b) .....	62
《ラプソディー 第2番》 BB96 (a, b) .....	66
2つのヴァイオリンのための《44の二重奏曲》 BB104 .....	69
ヴァイオリン、クラリネットとピアノのための《コントラスツ》 BB116 .....	79

ヴァイオリン協奏曲（第2番） BB117.....	83
<b>第3章 無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ BB124.....</b>	<b>87</b>
作品について.....	87
メニューイン版と原典版（バルトーク・ペーテル版）の比較.....	89
<b>結論.....</b>	<b>94</b>
ハッハの無伴奏ヴァイオリン作品、バルトークのヴァイオリン作品からの 考察.....	94
第1楽章 .....	94
第2楽章 .....	105
第3楽章 .....	108
第4楽章 .....	110
<b>参考文献表.....</b>	<b>113</b>
<b>謝辞.....</b>	<b>118</b>

## 凡例

人名の表記は、基本的にそれぞれの国の習いに従い、ハンガリー人と日本人の場合は、ハンガリー語や日本語の原則通りに「姓・名」の順、その他の国籍の人に関しては「名・姓」の順で表記している。ただし、「参考文献表」に限っては、全て「姓・名」の順になっている。

作品番号については、混乱を避けるため、1948年のセーレーシ・アンドラーシュ (Szöllősy András) による「Sz 番号」や、1974年のデニス・ディツレ (Denijs Dille) による「DD 番号」は併用せず、基本的に新しいショムファイ・ラースロー (Somfai László) による「BB 番号」を用いる。



## 序論

### はじめに

バルトーク・ベーラ (Bartók Béla, 1881-1945) の《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》BB124 は、20 世紀の最も偉大な作品に値することは、言わずと知れている。そして、この作品がヨハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) と強い関係を持っていることも、周知のことである。しかし、今日多くの資料がある中でも、外的な要素が述べられているのみで、バッハとの関連性に特別に注目しているものは見当たらない。私の当初の目的は、更に集中的な研究テーマとしてバッハとの関連性を追求し、バロック時代からバルトークまでという約 250 年もの間で培われてきたヴァイオリン演奏という可能性の幅、あるいはそのコントラストを、実演で存分に活かす、というものだった。バッハの曾祖父に当たるバッハ一族の祖、ファイト・バッハ (Veit Bach, 1550?-1619) がハンガリーに住んでいたということも、偶然ではあるが面白い。

私の当初の研究目的は、バルトークとバッハとの関連性を更に 深 究、追求し、バロック時代からバルトークまでの約 250 年間の中で培われてきたヴァイオリン演奏の可能性の幅を技術 的側面、音楽性の側面から、実演で活かすというものだった。とりわけ、バッハとの関連性は、バッハの曾祖父の当たるバッハ一族の祖、ファスト・バッハ (Veit Bach, 1550?-1619)がハンガリーに住んでいたという事も「ルーツ」の糸の始まりを感じる一点である。

ただ問題は、バッハの専門家による研究が、現在まであまりに多岐に渡り、非常に深く詳細に進んでおり、単にバルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》とバッハの関連性を研究として取り上げるのは非常に困難であることであつた。この不均衡が研究の焦点を見えなくさせることの懸念から、最終的に、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品とバルトークのヴァイオリン作品の両視点から、バルトークの作曲家としてのキャリアの頂点にある《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を再考察することにした。

### 情報源

バルトークのヴァイオリン作品について研究された文献は、長編から短編まで様々あり、バルトークの人生と生涯の作品について論じている研究では、広くそれら全ての作品を扱っている。若い頃に書かれた《アンダンテ イ長調》BB26b (1902)、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》BB28 (1903) を皮切りに始まるヴァイオリン作品群は、バルトークの

作曲家としての成熟の証しとなり、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》はバルトークの音楽家人生の基本的なアイデアと内容を全て持っている傑作である。

日本国内の文献では、伊東信宏監修『バルトーク大全集』（1999）が、バルトークの全作品の完全な概要を提供しており、その他にも、セルジュ・モルー『バルトークー生涯・作品一』（1957）、ボーニシュ・フェレンツ『写真と資料で見るーバルトークの生涯』（1981）、ポール・グリフィス『バルトークー生涯と作品』（1986）、日本国外の文献では、Amanda Bayley『*The Cambridge companion to Bartók*』（2001）などで、バルトークの人生と生涯の作品について多くのことが言及されている。

《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の代表的な研究文献としては、第一に、Stefan Drees『*Béla Bartók Sonate für Violine solo*』（2017）、そして、Malcolm Gillies『*The Bartók Companion*』（1993）および、Szabó Balázs『*Forma és Jelentés Bartók Hegedűszonátáiban*』（2015）などを挙げることができ、バルトークの息子による、バルトーク・ペーテル（Bartók Péter）『父・バルトーク』（2004 年）も、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》BB84 のアメリカ公演と、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の初演発表に関することが記述されており、作品の歴史上注目に値する。

同時に、バッハとの関連についての研究に用いた文献として、まず、Bartók Béla『*Bach: Das Wohltemperierte Klavier*』（1950）、ヤープ・シュレーダー『バッハ 無伴奏ヴァイオリン作品を弾くーバロック奏法の視点からー』（2010）が挙げられ、《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第 2 番》より〈シャコンヌ〉の研究における道導となったのは、Dukay Barnabás, Ábrahám Márta『*Excerpts from Eternity*』（2017）であった。

ちなみに、バルトークの中心軸システムで有名なレンドヴァイ・エルネー（Lendvai Ernő）は、バルトークの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 2 番》BB85 や《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の分析を避けた。彼はソナタの中に確かに独自のユニークなハーモニー構造を持っていることを探し出したが、最大の理由は、中心軸システムとその対称性が、広範な解釈には適していなかったことであった。

先述の先行研究も、作品の情報源に関して、特に《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》は、混在した様相を呈している。残念なことに出版譜は原典版（Urtext）の要件を完全には満たしていないため、多くの点で疑問が残る。

例えば、ユニヴェルザール (Universal) 社から出版された《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》や《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》は、バルトークの支配下にあった。それに対し、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の出版に関しては、作曲家バルトークの死や、ブージー・アンド・ホークス (Boosey & Hawkes) 社の編集委員とユディ・メニューイン (Yehudi Menuhin) の作業など、問題を抱えている。実際、彼らが行った作業については批判 (特に終楽章の四分音ヴァージョンの省略について) や欠点が数多く見られる。また、それらを修正し、原典版として新版を出したバルトーク・ペーテルも、完璧とは言い難い。

喜ばしいことに、バルトークのヴァイオリン作品を演奏する演奏家は、多くの出版社からの出版、増版が示すように、どんどん増加している。しかし、一方で深刻な楽譜の問題がある。私の目的の1つには、楽譜の問題を指摘することも含まれている。

## 音楽的解釈

この研究の中で、それぞれのバルトークのヴァイオリン作品における、特にヴァイオリニストとしての解釈的側面は重要であった。初期の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を除き、ヴァイオリン作品は、バルトーク自身が演奏するために作られたピアノ作品とは対照的に、個人的な接触を持ったヴァイオリニストのために書かれていた。従って、バルトークがヴァイオリン・パートを書く時は、それぞれのヴァイオリニストの演奏スタイルが多かれ少なかれ考慮された。ゲイエル・シュテフィ (Geyer Stefi)、アラニー・イエリー (Arányi Jelly)、セーケイ・ゾルターン (Székely Zoltán)、シゲティ・ヨーゼフ (Szigeti József)、ザトゥレツキー・エデ (Zathureczky Ede)、ゲルトレル・エンドレ (Gertler Endre)、テルマーニー・エミル (Telmányi Emil) などの演奏家と関わり、彼らのヴァイオリン芸術からのインスピレーション (特にゲイエルやアラニーは強かった) や、ヴァイオリニストたちの発言などが作曲に活かされてくる。このように、バルトークはヴァイオリン作品を作曲するにあたって、個々のヴァイオリニストの技量、演奏スタイル、音色の持ち味を活かす、ある特定の方向を向いた作曲を行っていたと言える。

また彼は、フバイとの交流から、最高のフバイ門下生たちと多くの接触していた。フバイ・スクールの特徴は、フランス、ベルギー、ドイツ、ハンガリーの貴重なヴァイオリン伝統が融合した、独特の深みのある低音の響きが印象的な、非常に影響力のある解釈のスタイルで、それを身近にしていたことは、無視することの出来ない事実である。

もちろん、バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》に携わったメニューインも、ヴァイオリン作品の作曲に深く関わった人物の1人である。バルトークの死後もメニューインは、世界中の演奏家が演奏したいと思う最も重要なコンサートホールの中で、その《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を演奏し、ディスク録音も3回行われた。

バルトークの才能はまた、ピアニストとして活動する作曲家であることであり、演奏家であるために、音の形成において器乐的であることも重要である。

## 研究の方法

バルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》に見られるバルトークにとってのバッハ像から推測される、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品に対するバルトークの捉え方、バルトークのヴァイオリン作品から見えるバルトークとヴァイオリンという楽器の存在、その両視点と、自筆譜のファクシミリやメニューイン校訂版、原典版との比較から、バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を再考察する。

バルトークのヴァイオリン作品については、それらの起源、寄稿パートナーとの関係、コンサートに関する話などからも考察を深め、この論文の中の第2章で提示する。《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》に関する第3章では、メニューインによる校訂版と原典版として出版されたバルトーク・ペーテル版の比較、そしてファクシミリ版に、特に注意が払われた。これまでの先行研究(容易に追跡可能ではないが)から多く得られた分析のための側面、フォーム、制作の過程、作品制作におけるインスピレーション、共演者や献呈者との関係、執筆と同時に行われたコンサートや、そのレパートリーの効果なども提示するが、主に私の論文では、演奏家としての立場からの発見に集中した。

## 研究の意義

私の論文では、バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を中心に据え、大まかな手順として、バルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》を手掛かりに、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品とバルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》に関連を見出し、バルトークの生涯最後の(ヴァイオリン)作品となった《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》に至るまでの彼のヴァイオリン作品の足跡から、バルトークとヴァイオリンという視点について、先行研究者たちの分析に基づいて展開させていくことでより明らかにしていく。それぞれの作品については、常に不完全さによる困難が伴う

が、これらの研究によって私もまた、これまで以上に構成や過程にアプローチでき、作品をより深く詳細に受け止めることができる。

私の論文のもう一つの結果として、バルトークが学生時代から始めた彼のヴァイオリン音楽の歴史を辿ることで、ヴァイオリン作品の作曲技術の向上や音楽的表現の変化を見出すことができる。これは、バルトークとヴァイオリン作品というジャンルの関係がどのように処理されたかを知るところとなる。

私の研究が、バルトークのヴァイオリン作品の演奏研究、あるいはバッハへの新たなアイディアなど、演奏家が豊かな音楽に出会うための更なる研究に、少しでも貢献できたら嬉しい。その成果のために、一部独自の解釈で新しいものも導入している。もちろん、バルトークの研究における既知の分析方法を元に得た研究結果を、演奏に活かしてみることが私にとって最も重要な最終目的である。

## 第1章 バルトークとバッハ

### バッハから見たバルトーク《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》

バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の、4つの楽章形態と各楽章の特徴は、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品《*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*》BWV 1001-1006 中の3つのソナタ（BWV 1001、1003、1005）で規範的に表現されたバロック様式の『ソナタ・センツァ・バスソ（Sonata senza basso）』のタイプと、驚くほど密接に対応しており、印象的である。「緩－急－緩－急」と入れ替わる4つの楽章の構成は全く同一で、バッハの場合も、バルトークの場合も、第2楽章はフーガになっている。

バルトーク《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》

I. *Tempo di ciaccona* (3/4 拍子) – II. *Fuga. Risolito, non troppo vivo* (4/4) –  
III. *Melodia. Adagio* (4/4) – IV. *Presto* (3/8)

バッハ《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第1番》BWV 1001

I. *Adagio* (4/4) – II. *Fuga. Allegro* (2/2) – III. *Siciliana* (12/8) – IV. *Presto* (3/8)

バッハ《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第2番》BWV 1003

I. *Grave* (4/4) – II. *Fuga* (2/4) – III. *Andante* (3/4) – IV. *Allegro* (2/2)

バッハ《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番》BWV 1005

I. *Adagio* (3/4) – II. *Fuga* (2/2) – III. *Largo* (4/4) – IV. *Allegro assai* (3/4)

表面的に見れば、この回想的なインスピレーションは、バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の概念が、バッハで見られた拍子配列に従っているという事実からも得られる。すなわち、バルトークの作品は、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番》のように、2つの3拍子による外側の楽章で2つの偶数拍子の真ん中の楽章をフレーミングした、3/4、4/4、4/4 および 3/8 の拍子記号の配列がなされている。

また、使用された楽章の種類では、第1楽章はシャコンヌの雄大な舞曲キャラクターに溢れ、第2楽章にはフーガが配置され、第3楽章は旋律的な輪郭を持つゆっくりと穏やかな音楽で、第4楽章は迅速なロンドフィナーレと、より具体的にバッハとの関連が表現されている。

さらに、ニューヨークでメニューインが演奏したバッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番》をバルトークが聴いたことは、彼が自身の《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》のために、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品を歴史的モデルとして選ぶ、方向づけの役割を果たしたかもしれない。バルトークは手紙で、メニューインが「崇高で古典的なスタイルで」バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番》を演奏したとコメントしている。

バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》の中での、ヴァイオリンのポリフォニックな扱いは、明らかにバッハのソナタの技法と精神を示している。

## 第1 楽章



バルトークは〈テンポ・ディ・チャッコナ (Tempo di ciaccona)〉で、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第2番〈シャコンヌ (Ciaccona)〉》(譜例1)とは違い、変奏曲ではなくソナタ形式の作品を作ったが、最も強い印象は、直接的に提起されたタイトルと、開始の類似性である。



譜例 1 Bach: Partita II BWV 1004, *Ciaccona*

リズムの点では、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第2番〈サラバンド (Sarabanda)〉》(譜例2)の特徴とも深く関連しており、また、ここでは冒頭2小節の連続した下向きの音形も共通している。



譜例2 Bach: Partita II BWV 1004, *Sarabanda*

いずれも冒頭のフレーズは4+4の8小節フレーズで始まる。バッハの中には、バルトークのようなハンガリーの民俗要素の強い逆付点リズムは出ないものの、付点8分音符+32分音符のリズムには共通性を感じる。バルトークの〈テンポ・ディ・チャッコナ〉における最初の8小節では、バッハの〈シャコンヌ〉、あるいは〈サラバンド〉のように、1拍目だけでなく、付点のついた2拍目にアクセントを置く典型的なステップを大切にして演奏したい。(譜例3)



譜例3 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

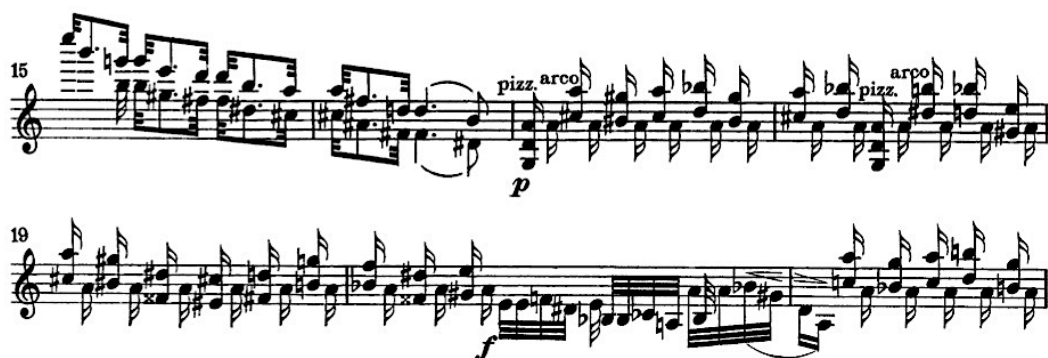
9小節目からは3+3+2と少し変則的になるが、8小節フレーズであり、最後の小節(11、14、16小節目)で、毎回上記のステップを感じ直すことができる(譜例4)。





譜例 4 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

第2主題（17小節目～）（譜例5）は、バロックのヴァイオリン音楽の特徴のひとつである、開放弦の保続低音と、対比させる重音が使用され、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》第1番（譜例6）と第3番（譜例7）の〈フーガ〉にも挿入されている。



譜例 5 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 6 Bach: Sonata I BWV 1001, *Fuga*



譜例 7 Bach: Sonata III BWV 1005, *Fuga*

17 小節目からも、フレーズは 4+4 小節で始まり、その後少し変則的な 2+3+1 小節と続く。

展開部（53 小節目～）に入り、再び 4（2+2）+4（2+2）の 8 小節のフレーズがあった後、61 小節目で初めて、シャコンヌの特徴である 2 拍目からの開始が現れる（譜例 8）。ここで今一度〈シャコンヌ〉を意識してみたい。



譜例 8 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

再現部を迎えた後、96 小節目（譜例 9）でカラーを変える辺りは、一瞬バッハの《シャコンヌ》の中間部（譜例 10）を意識していることが考えられる。

tornando al Tempo I

89

92

96

Mosso, ♩ = ca. 55

*p, ma marc. cresc. - - - - - f*

ossia

譜例 9 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

125

131

譜例 10 Bach: Partita II BWV 1004, *Ciaccona*

結尾部に入ると、明らかに2拍目を意識したアーティキュレーションとなり、バルトークが最後にもう一度、シャコンヌのテンポとリズムを感じることを求めているようである。  
(譜例 11)



譜例 11 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

## 第2楽章



バルトークの〈フーガ (Fuga)〉のテーマ (譜例 13) の概要は、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番〈フーガ (Fuga)〉》のテーマ (譜例 12) に通ずる。バッハが4小節のテーマを持つのに対しバルトークは5小節だが、テーマは、いずれも完全5度の中に収まり、どちらもテーマの結び部分に当たる後半2小節で、テーマの前半より音楽的な方向性を持っている。



譜例 12 Bach: Sonata III BWV 1005, *Fuga*



譜例 13 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

2 巡目のテーマフレーズ（37～50 小節目）（譜例 14）は、マルカートの声部がテーマとなる。ここでのポリフォニーは、18 世紀のヴァイオリン音楽の、テーマとオブリガートを思い起こさせる。



譜例 14 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

### 第 3 楽章



「バルトークは、自身の音楽的な素材を、バッハとベートーヴェン、そして彼の民俗音楽に、真摯に誠実に委ねる。それらはしっかりと、調性が崩れる時代に、まるで孤独であるかのように、堅実に自己完結型の周期を強く主張する。」

(György Ligeti. *Bartók harmóniavilágáról*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.)

バルトークは、この超自然的な緩徐楽章の中で、偉大な西洋音楽の伝統と民俗音楽を見事に合成させている。

#### 第 4 楽章



バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第 1 番》同様、終楽章には〈プレスト (Presto)〉(譜例 15) が置かれ、同様に 16 分音符のテーマを持つ。



譜例 15 Bach: Sonata I BWV 1001, *Presto*

さらに民族舞曲と民謡的な楽節が間奏部分をもつことで、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》だけでなく、器楽作品に舞曲を用いた《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ》をも思い出させる。

名匠の偉大な音楽や伝統、そしてバルトークの、生きた関係が実証されている。

## バルトークから見たバッハの無伴奏ヴァイオリン作品

「私が若かった時、バッハとモーツァルトのスタイルは私にとっては美しさの理想ではありませんでした。むしろベートーヴェンがそれでした。最近これはやや変化しています。近年、私はまた、バッハ以前の音楽にも取り組んできました。」

(1928 年、音楽学者 Edvin von der Nüll へ述べたバルトークの言葉より)

バルトークがバッハに深く傾倒していたことは、彼がバッハの《平均律クラヴィーア曲集》の校訂版に取り組んだことから、彼の音楽からも、容易に想像できる。ここでは、バルトークが残したバッハに対するアイディアをヒントに、バルトークがイメージしていたバッハ像を、バッハの無伴奏ヴァイオリン作品の世界に持ち込んでみる。

### ソナタ 第1番 BWV1001 〈フーガ〉

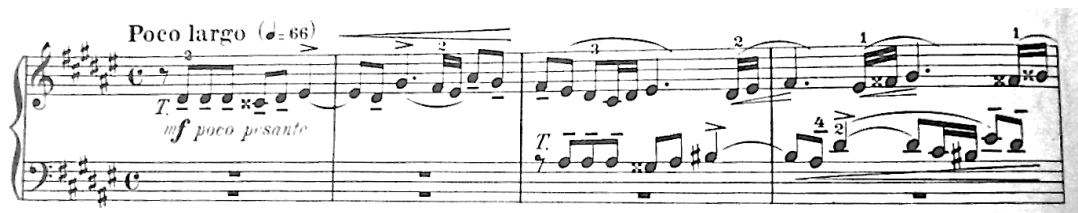
Fuga  
Allegro



テーマの同音連続をバルトークがどう捉えるかについて、バルトーク校訂版のバッハ《平均律クラヴィーア曲集》より、第31番（バッハ：第2巻 第5番）BWV 874 ニ長調〈フーガ〉（譜例 16）と、同じく第40番（バッハ：第2巻 第8番）BWV 877 嬰ニ短調〈フーガ〉（譜例 17）を参考にする。



譜例 16 Bartók: Bach: Das Wohltemperierte Klavier No.31, *Fuga*



譜例 17 Bartók: Bach: Das Wohltemperierte Klavier No.40, *Fuga*

どちらも、同音連続にはテヌートが加えられ、*pesante* の表記が見られる。ヤーブ・シュレーダー『バッハ 無伴奏ヴァイオリン作品を弾くーバロック奏法の視点からー』によると、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第1番〈フーガ〉》は〔♩=76〕が望ましく、そのテンポは、上記の2つのフーガ〔♩=40 (♩=80)〕と〔♩=66〕の丁度間のテンポにあたるので、同音連続にテヌートのニュアンスをが加えることは、十分に反映可能である。場合によっては、第31番のように、3音の同音連続に少しくレッシェンドを伴っても良いだろう。

38 小節目から始まる、バッハがアルペジオでの演奏を想定していたと考えられるパッセージ（譜例 18）では、バルトークの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ〈テンポ・ディ・チャッコーナ〉》の17小節目から（譜例 19）を参考にと、分散和音によるアルペジオではなく、重音と二音の連続として演奏できる。



譜例 18 Bach: Sonata I BWV 1001, *Fuga*



譜例 19 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



## ソナタ 第1番 BWV1001 〈プレスト〉

Presto



ヤープ・シュレーダーは、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ第1番〈プレスト〉》における 3/8 拍子の限度となる速いテンポを  $[\text{♩}=70]$  と示しているが、私自身にとってはやや遅く、バルトークが自身の〈プレスト〉に記した  $[\text{♩}=ca.96]$ （譜例 20）というのも試してみる価値はあると考える。



譜例 20 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*

なぜなら、バロック時代のヴァイオリニストたちは、テンポの速い作品の中で自らの弓の技巧を用い、明らかに聴き手を驚嘆させようとしてきたからである。

## ソナタ 第2番 BWV1003 〈フーガ〉

Fuga



テーマの形をどう演奏するかについての参考に、まず、バルトーク校訂版のバッハ《平均律クラヴィーア曲集》より、同じイ短調である第 45 番（バッハ：第 1 巻 第 20 番）BWV 865 イ短調〈フーガ〉（譜例 21）を参照する。



譜例 21 Bartók: Bach: Das Wohltemperierte Klavier No.45, *Fuga*

同じ調性である上に、ヤーブ・シュレーダーによる《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》第2番〈フーガ〉の推奨テンポは [♩=74]、上記のバルトークによる《平均律クラヴィーア曲集》第45番〈フーガ〉のテンポは [♩=72] と、極めて近いテンポで、非常に近い関係性を持つ資料であると言える。最初のスラーはボウイングではなくアーティキュレーションを示すと捉え、8分音符にあるテヌートは先にのめらずにその場の時間を大切に使うという意味で感じると、丁度良い按配が生まれる。更に、3小節目の8分音符に見られるスラースタッカートも、明らかに方向性を示しており、興味深い校訂である。

なお、他に、第7番（バッハ：第1巻 第2番）BWV 847 ハ短調〈フーガ〉（譜例 22）と第27番（バッハ：第2巻 第1番）BWV 870 ハ長調〈フーガ〉（譜例 23）も併せて参考にした。



譜例 22 Bartók: Bach: Das Wohltemperierte Klavier No.7, *Fuga*



譜例 23 Bartók: Bach: Das Wohltemperierte Klavier No.27, *Fuga*

第7番では、8分音符にスタッカートが加えられ、それより速いテンポが設定されている第27番では、8分音符にテヌートが付いているが、*non legato* と示されている。いずれにせよ、8分音符は長すぎず、パルスが生きる演奏が好ましいと言える。

#### パルティータ 第2番 BWV1005 〈シャコンヌ〉



バルトークが明らかに「バッハのシャコンヌのテンポ」を想定して自身の《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ〈テンポ・ディ・チャッコーナ〉》（譜例24）に「 $J=ca.50$ 」と示したことは非常に面白く、そこには当時のヴァイオリニストたちの〈シャコンヌ〉の演奏における慣習や流行を垣間見ることができる。



譜例 24 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

バロック奏法の視点から書かれたヤープ・シュレーダーの著書では、これよりやや速めの「 $J=66$ 程度」という、荘厳すぎず流れのあるテンポが記されているが、19世紀後半から20世紀にかけてのヴァイオリニストたちのロマンティックな奏法から、バルトークの中で〈シャコンヌ〉のテンポが「 $J=ca.50$ 」になったことは容易に想像できる。それに従って、バッハの〈シャコンヌ〉を「 $J=ca.50$ 」で演奏してみると、バルトークが想定していたシャコンヌの景色に近づけるかもしれない。

## 第2章 バルトークとヴァイオリン

### バルトークとヴァイオリンとの関係

バルトークのヴァイオリン作品への取り組みは、1895年（当時14歳）のヴァイオリンとピアノのための《ソナタ》（未発表）に始まる。

バルトークは、1881年3月25日に、ハンガリーのナジセントミクローシュ（Nagyszentmiklós、現ルーマニアのスニニコラウマーレ（Sînnicolaul Mare））に生まれ、子供時代を現在のルーマニア、ウクライナ、スロヴァキアで過ごした。1886年（5歳）でピアノを、1890年（9歳）頃から作曲を始め、1894年（13歳）にポジョニ（Pozsony、現スロヴァキアのブラティスラヴァ（Bratislava））転居してから、より本格的な音楽の勉強を始める。



そこでバルトークは友人の学生たちを通して、特にヴァイオリン・ソナタ中心に、ヴァイオリン作品を共演する喜びをピアニストとして数多く経験し、ヴァイオリン作品の作曲に関して多くを学ぶことができた。ポジョニで最も親しかった友人、テレベッシー・ヤーノシュ（Terebessy János）も、ヴァイオリニストであった。（図1）

バルトークの研究者、デニス・ディツレによる、バルトーク習作期の作品に関する主題カタログ『*Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks*』の付録に、バルトークが少年時代に勉強した、または知った作品のリスト『*Inventar der vom Jungen Bartók studierten oder ihm bekannten Werke*』がある。このリストは1894年7月1日（13歳）から始まり、1901年12月31日（21歳）に終わるまで、合計478曲が発表されている。

当時のヴァイオリン教育とコンサートレパートリーで代表的だった作品は、ベリオ（Beriot）の《ヴァイオリン協奏曲》第6番と第9番、シュポーア（Spohr）、クロイツェル（Kreutzer）、ローデ（Rode）の《ヴァイオリン協奏曲》、パガニーニ（Paganini）の《常動曲

《Moto perpetuo》)、サラサーテ (Sarasate) の《ツィゴイネルワイゼン (Zigeunerweisen)》などからなり、これらより音楽的価値が際立っていたのが、ヴィオッティ (Viotti) の《ヴァイオリン協奏曲》と、ベートーヴェン (Beethoven) の《ヴァイオリン協奏曲》ニ長調作品 61 だった。バルトークは何人かの作曲家 (サラサーテ、ベリオ、シュポーア、ヴィオッティ) に下線を引いており、それらはおそらく、彼が友人のレッスンで知ったか、あるいは彼がピアノ伴奏者として関わったものと推測される。当時、ハンガリーの音楽学校でのヴァイオリンの教授法は、パリ音楽院のカリキュラムと同じであった。

1897 年(16 歳)の終わりまでには、バッハ (Bach) の《ヴァイオリン・ソナタ》、モーツァルト (Mozart) の《ヴァイオリン・ソナタ》3 曲、ベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ》全 10 曲、2 つの《ロマンス》、シューマン (Schumann) の《ヴァイオリン・ソナタ》2 曲、ブラームス (Brahms) の《ヴァイオリン・ソナタ 第 1 番》ト長調作品 78、グリーグ (Grieg) の《ヴァイオリン・ソナタ 第 3 番》ハ短調と、シューベルト (Schubert) の《華麗なるロンド》D 895 が、作品リストに追加される。さらにその後の 2 年間では、バッハの《ヴァイオリン協奏曲》、《ヴァイオリン・ソナタ》3 曲、《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第 2 番》から〈シャコンヌ〉、ヘンデル (Händel) 5 曲、タルティーニ (Tartini) 3 曲、ナルディーニ (Nardini) 2 曲、ハイドン (Haydn) 8 曲、モーツァルトの《ヴァイオリン・ソナタ》12 曲、シューベルトの《ヴァイオリン・ソナタ》イ長調 D 574、《幻想曲》D 934、《変奏曲》D 802、ブラームスの他の《ヴァイオリン・ソナタ》2 曲、メンデルスゾーン (Mendelssohn) の《ヴァイオリン協奏曲》、《ヴァイオリン・ソナタ》、ドヴォルザーク (Dvořák)、グリーグの《ヴァイオリン・ソナタ 第 2 番》ト長調作品 13、ラフ (Raff)、ゴルトマルク (Goldmark)、ラインベルガー (Rheinberger) の《ヴァイオリン・ソナタ》、エルンスト (Ernst) の《ヴァイオリン協奏曲》、ブルッフ (Bruch) の《ヴァイオリン協奏曲》、ヴィエニャフスキ (Wieniawski) とヴェータン (Vieuxtemps) の《ポロネーズ》と《変奏曲》、バッジーニ (Bazzini) の《妖精の踊り》が作品リストに記録されている。1899 年(18 歳)にはブダペスト (Budapest) へ単身移り、ブダペストの王立音楽院 (現、リスト音楽院) に入学。

1900 年 12 月 31 日 (19 歳) から 1902 年の夏までには、ゴルトマルクの《ヴァイオリン協奏曲》、ブラームスの《ヴァイオリン協奏曲》、ヴェータンの《ヴァイオリン協奏曲》、フバイ (Hubay) の《ヴァイオリン協奏曲》やヴィエニャフスキの《ロシアの謝肉祭》と共に、バッハの《ヴァイオリン・ソナタ 第 1 番》BWV 1014、《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第 1 番》ロ短調 BWV 1002、《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第 3 番》

ホ長調 BWV 1006、《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第2番》ニ短調 BWV 1004、  
《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番》ハ長調 BWV 1005、シュトラウス (R. Strauss)  
の《ヴァイオリン・ソナタ》変ホ長調作品 18、とレパートリーを拡大していく。

これまでに学んだ前述のバロック、古典、ロマン派のヴァイオリン作品をもとに、ブダペスト音楽院 (現リスト音楽院) 時代には、特にバッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》と、シュトラウスの《ヴァイオリン・ソナタ》変ホ長調を軸にして、作曲家として研究し、ピアニストとして演奏することで、バルトークはヴァイオリン作品のレパートリーを習得し続けた。後に彼が行なっていくコンサートレパートリーの中の、20 世紀の近代ヴァイオリン作品を除き、ほとんど全てを、彼はこの作品リストが終わる 1902 年 (21 歳) までに、既に知っていた。

その後、フバイ・イエネー (Hubay Jenő) を皮切りに、アラニー・イエリー (Arányi Jelly)、ヴェチエイ・フェレンツ (Vecsei Ferenc)、ゲイエル・シュテフィ (Geyer Stefi)、セーケイ・ゾルターン (Székely Zoltán)、ヴァルトバウアー・イムレ (Waldbauer Imre)、テルマーニー・エミル (Telmányi Emil)、シゲティ・ヨーゼフ (Szigeti József)、ザトゥレツキー・エデ (Zathureczky Ede)、ゲルトレル・エンドレ (Gertler Endre)、ジョルジェ・エネスク (George Enescu)、アンリ・マルトー (Henri Marteau)、ルドルフ・コーリッシュ (Rudolf Kolisch) など、偉大なヴァイオリニストがバルトークに関わり、演奏活動を展開させた。優れたヴァイオリンパートナーとの数多くのコンサートを含め、バルトークは古典から現代までのヴァイオリン作品から深い音楽的利益を得ることができた。

## ヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ イ長調》 BB26b

### 作品について

1902 年（当時 21 歳）、ブダペストにて作曲。

バルトークが葉書大の小さな五線紙に清書したこの小品は、のちにファキリとなったアラニー・アディラ（Arányi Adila）<sup>1</sup>（図 2）に宛てて発送されたプレゼントである。アディラは、イエリー・ダラーニ（Jelly d'Arányi, Arányi Jelly）の長姉にあたり、当時ブダペストの王立音楽院（現、リスト音楽院）のヴァイオリン科の学生であった。彼女と妹のイエリーは、のちにハンガリーを出て、共に国際的名声のあるヴァイオリニストとなる。彼女たちの姓は、もともとアラニーだったが、戦時中にフランス風の前綴りを付けてダラーニ（d'Arányi, d'Aranyi）となった。バルトークは音楽の家庭教師として、このユダヤ系のアラニー家に入出入りしていた。



図 2 Adila Fachiri

「……このアラニー一家は興味深い人たちです。第一に、彼女たちはヨアヒム（Joachim József, Joseph Joachim）と親戚関係にありますし、第二には、家でドイツ語を決して話さないからです。」

（母へ宛てたバルトークの手紙より）

アラニー家の日曜日の午後のパーティーに呼ばれたバルトークだが、はじめ彼はこのパーティーに出かけることに気乗りしていなかった。

「若い人達のいるお呼ばれで遅くまでいるのはよくありません。連中はすぐ踊り始めますからね。」

（1903 年 1 月 17 日、ブダペストからボジョニの母へ宛てたバルトークの手紙より）  
バルトークは若者同士の付き合いにそれほど慣れておらず、そういうことに不器用だった。しかし、結局意を決して出かけると、そこで楽しい一時を過ごす。それはバルトークにとっ

---

<sup>1</sup> アディラ・ファキリ（Arányi Adila, Adila Fachiri）：1888-1962、ブダペストでフバイ、ベルリンで大叔父にあたるヨアヒムに学び、イングランドを拠点に活躍したヴァイオリニスト。ヨアヒムのストラディヴァリウスを相続。

て本当に例外的な出来事であり、彼はそのお礼に、このアンダンテをすぐに書き送ったのである。手稿譜は、後にイギリスに住むアラニー姉妹が所持しており、1955年に公に初演、1967年のオークションでハンガリー政府が買取り、後にファクシミリ版の形で1980年に出版された。

このヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ イ長調》BB26b に対し、BB26a として2つのヴァイオリンのための《二重奏》(草稿)がある。それは、主題を反行逆行形と結合させるヴァイオリン用の二重奏曲のスケッチであり、内容からしてある種教材の意味も含まれていたのか、いずれにせよバルトークは最初、アディラ、あるいはアラニー姉妹のために2つのヴァイオリンのための小品を贈ろうと考えたことが伺える。最終的には、韻を踏んだように、1つのヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ》イ長調(A-dur)を、長女のアラニー・アディラ宛てに贈るのだが、他にも、シュトラウスの《ドン・キホーテ》のいくつかの主題を無伴奏ヴァイオリン用に編曲して葉書に書き、アディラに送った。

### ファクシミリ版の和訳

バルトークの誕生 100 周年記念に寄せて (1980)

バルトークの初期作品の研究者として著名なデニス・ディッレは、ヴァイオリンとピアノのための小さなアンダンテ (Dille 番号: 70) を『アルバムブラット (Albumblatt)』で発表した。オリジナルの原稿は手紙として郵送され、現在このファクシミリ版で初めて印刷物として登場する。それは実際のところ、真の意味で言ういわゆる「作品」でも、一般に公演されるための「コンサート作品」でもないが、楽譜の最初のページに『1902 年 11 月 23 日の思い出に』とタイトルとして記されているように、忘れられない日曜日の午後への感謝を、音楽で示している作品である。バルトークは、一般的な大判の五線紙にその草稿を書き始め、その原稿をほぼ完成させてから (バルトーク・アーカイブス、ブダペストが保管)、実際に送付された小さな葉書サイズの五線紙に、バルトーク自身が献身的に全て書き写して、完成された。住所: Ngys. / H. Arányi Adila Urnőnek / Budaoesten / Szövetség u. 43. II. 13. (図 2)



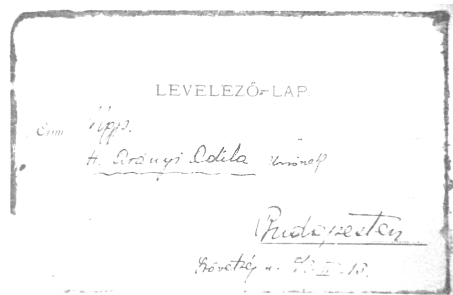


図 3 表書き

偉大なヴァイオリニスト、ヨアヒムの子孫である、アラニ家の 3 人の娘たち (Adrienne、Hortense、Jelly) は、いずれも音楽家になるための教育を受けており、彼女たちにとって音楽院の少し先輩にあたるバルトークは、家族にプライベートレッスンを行っていた。1902 年 11 月、バルトークは彼の抑止を克服

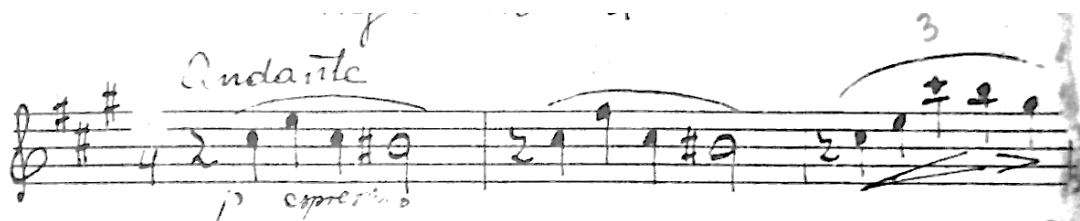
し (バルトークは大勢の人々が雑多に集まるような会

合、パーティーを好まなかった)、彼女らの日曜日の午後のパーティーの招待を受け入れた。魅力的なアラニ家や、同じような心境を共有できる若い音楽家たちの集まりの中で、バルトークはリラックスして幸せを感じることができ、そのことに彼自身がとても驚いた。その感謝の気持ちとして、彼はアラニ家の長女である当時 15 歳の娘、アディラ (1888-1962) のために小さな思い出の作品を作った (アディラは、後にアディラ・ファキリの名前で、妹イエリー・ダラーニと一緒に、ロンドンの音楽界でヴァイオリニストとしての名声を得た。1920 年代には、バルトークは両者ともコンサートを行った)。原稿の日付：ブダペスト、1902 年 11 月 29 日。

アディラ・ファキリは、1955 年 7 月 5 日にロンドン (ウィグモア・ホール Wigmore Hall) で、この作品を公に演奏した。ブダペストのバルトーク・アーカイブスは、彼女の不動産から見つかったこの原稿を 1967 年にサザビー (Sotheby & Co.) のオークションで購入した。腐敗した紙を保護するために、ラミネーションを使用して修復された。鉛筆で記入されたヴァイオリンの運指番号は、バルトークの手書きではない。このファクシミリ版では、この面白い小さな思い出の作品を元の 1:1 サイズで公開している。

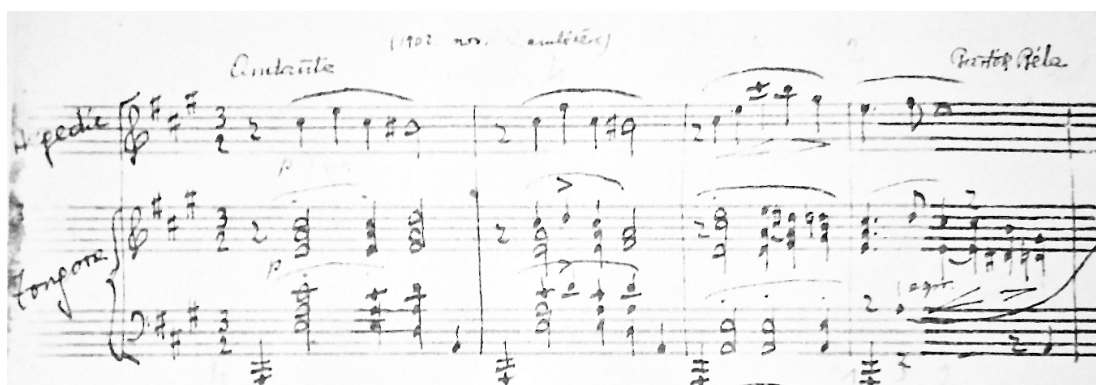
ショムファイ・ラースロー (Somfai László)

#### アンダンテ (Andante)



アンダンテ (Andante)、3/2 拍子、イ長調。

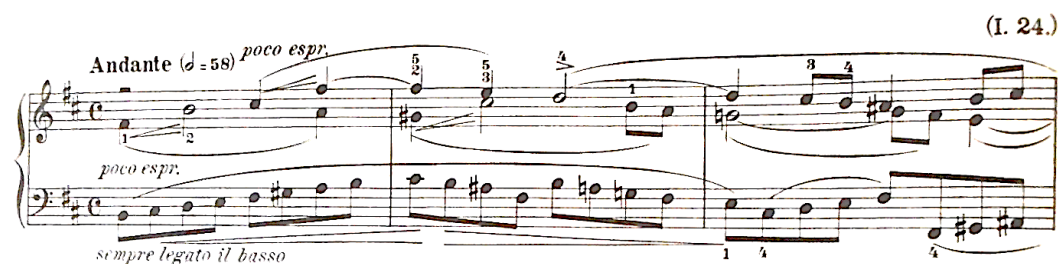
ロマン派的な音楽で、曲は簡潔な 3 部分構成 (A,B,A')、旋律は定型的な 8 小節構造からなる。3/2 拍子の Andante という、あまり類を見ない設定で (譜例 25)、バルトーク自身もテンポを表記していないが、3/2 拍子感の参考として、バルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》より、第 13 番 (バッハ: 第 2 巻 第 11 番) BWV880 ヘ長調〈前奏曲〉(譜例 26) を、また、二分音符を主体とする Andante のテンポ感については、同じくバルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》より、第 33 番 (バッハ: 第 1 巻 第 24 番) BWV869 ロ短調〈前奏曲〉アンダンテ、4/4 拍子の「♩=58」(譜例 27) を参考にしたい。



譜例 25 Bartók: Andante BB26b



譜例 26 Bach: Das Wohltemperierte Klavier BWV880



譜例 27 Bach: Das Wohltemperierte Klavier BWV869

前述の通り、ファクシミリには鉛筆でヴァイオリンのフィンガリングが書いてあるが、バルトークの書き込みではない。しかし、当時この作品を演奏したことがあるヴァイオリニストの誰かが記した貴重な資料であり、シリアスに考えられたフィンガリングとは思えないが、当時の習慣や伝統が垣間見えて興味深い。

## ヴァイオリンとピアノのためのソナタ BB28

### 作品について

このホ短調の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》は、1903 年（当時 22 歳）、バルトークがブダペストの王立音楽院（現、リスト音楽院）ですごした最後の時期に書いたものである。このソナタの一番最初の形による初演は、1903 年 4 月 26 日に、音楽院教授のヴィクトール・フォン・ヘルツフェルト（Victor von Herzfeld、Herzfeld Viktor）<sup>2</sup>のヴァイオリンとバルトーク自身のピアノによって、ブダペストで行われた。

「私の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》の演奏が今日だということもお知らせしましたが、それはもう終わりました。ありがたくないことに、ドホナーニ（Dohnányi）とリヒテンベルク（Lichtenberg）ともう 1 人誰かが聴きに来ていました。ヴァイオリン・パートも、合わせることも、非常に難しいので、初演はうまくいくまいとは思ったのですが、これ程までとは思いませんでした。確かに演奏は良くありませんでした。ヘルツフェルト教授は随分骨を折っていたのですが。でも、とにかくまあまあといった所です。」

（1903 年 4 月 26 日付、ブダペストから、母へ宛てたバルトークの手紙より）

その後、第 3 楽章は、1903 年 6 月 8 日に、音楽院の修了試験の一部として、バルトークの仲間の学生の一人、クーセギ・シャーンドル（Kőszegi Sándor）のヴァイオリンとバルトーク自身のピアノによって、音楽院で演奏された。バルトークは学生時代に、《アンダンテ》も含めいくつかヴァイオリンとピアノのための作品を書いたが、当時公に演奏されたのはこの 1903 年の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》だけであった。彼自身の自伝的文章の中に、1903 年には 3 つの作品（管弦楽のための《コシュート》BB31、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》BB28、《ピアノ五重奏曲》BB33）が成立したと記されている。同じ年にはピアノの小品もいくつか生まれたが、これがブダペストの音楽界で注目を集めたバルトークの最初の作品となった。

修了試験の直後にはルドルフ・フィッツナー（Rudolf Fitzner）<sup>3</sup>のヴァイオリンで演奏され、その後、母親宛ての手紙に、緩徐楽章にとりかかっている旨が書かれている。

---

<sup>2</sup> ヴィクトール・フォン・ヘルツフェルト（Victor von Herzfeld）：1856-1920、ウィーンで学んだ、ハンガリーのヴァイオリニスト。フバイとポッパーによるブダペスト四重奏団の第 2 ヴァイオリン奏者だった。

<sup>3</sup> ルドルフ・フィッツナー（Rudolf Fitzner）：1868-1934、オーストリアのヴァイオリニスト。

「……今は《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》の緩徐楽章にとりかかっているのですが、これが相当な仕事なのです。」

(1903 年 8 月 23 日付、オーストリアのグムンデンから、母へ宛てたバルトークの手紙より)

数ヶ月後、後にバルトークのパートナーとなるヴァイオリニストたちを教えた名教授、フバイ・イエネー (Hubay Jenő)<sup>4</sup>によって、作品全体が演奏された。

音楽院時代、彼の作曲の教師はハンス・ケスラー (Hans (von) Koessler、マックス・レーガー (Max Reger) の従兄弟) だったが、「ケスラーはバルトークにしばらく作曲を中止するようアドバイスした。明らかにケスラーは適切な指導を欠いていた」とコダーイ (Kodály) が書き残したように、師弟間の価値観は違っていた。



図 4 Hubay と Herzfeld

「授業の後で僕たちはケスラーに連れられて大広間に行き、僕は彼にシュトラウス (R. Strauss) の《英雄の生涯》を奏いて聴かせたのです。彼は僕が暗譜しているのに大そう驚いた様子を見せた後、意外にも《英雄の生涯》に対して痛罵を浴びせました。

(1903 年 1 月 17 日、ブダペストから母へ宛てたバルトークの手紙より)

1902 年にブダペストで行われた、シュトラウスの《ツァラトゥストラはかく語りき》の初演をきっかけに、バルトークはシュトラウスに没頭していた。

「今日僕は電車の中で『大』音楽家、オーレリアン・ケルンに逢いました。丁度その時僕は《英雄の生涯》を持っていたのです。それを見て彼は叫びました。『君はそれを神様のように奏くそうじゃないか』と。」

(1903 年 1 月 17 日、ブダペストから母へ宛てたバルトークの手紙より)

しかし当時、ハンガリーにはナショナリスティックな流れが渦巻き、彼のシュトラウスの影響をかき乱すのだった。ワーグナー (Wagner) やシュトラウスの作品に衝撃を受け、ドイツ

---

<sup>4</sup> フバイ・イエネー (Hubay Jenő) : 1858-1937、ハンガリー国立歌劇場のコンサートマスターだった父親に手ほどきを受け、ベルリンでヨアヒムに学んだ、ハンガリーのヴァイオリニスト。教育者としても、シゲティやゲルトレル、ゲイエル、アラニーを輩出。

の後期ロマン派の作風に強く影響され熱心にそれを吸収しつつも、バルトークは、彼なりにハンガリーの音楽家として自分に何ができるかを、深く考えるようになっていた。

「もう一つ新しい状態が発生して、私の発展の上に決定的な影響を及ぼした。周知の如く、この頃ハンガリーには国民運動が起こり、芸術の領域を支配するようになった。この思潮は私に強い影響を与え、私の注意を我々の民族音楽の研究、もっとはっきり言うと当時ハンガリーの民族音楽と考えられていたものへと向けさせた。」

(自伝より)

バルトークの目標は、19世紀半ばの人気のスタイルを意味するブラームスの室内楽形式を、ハンガリーの要素と融合させたものであった。もちろん、この特定の融合はすでにブラームス自身の作品にいくつか存在している。だが、当初から「ハンガリー」の音楽を書くことを決めていたバルトークは、これらの要素の両方を認識して構築する必要があった。同様に、彼の良き友人であるドホナーニもまた、ブラームスの室内楽形式にハンガリーの要素を融合させた室内楽作品《ピアノ五重奏曲 Op.1》(1895)で作曲家としてのキャリアを開始し、《交響曲ニ短調》(1899年)では、そのスタイルの中でハンガリー主義を取り入れていた。ネーティブのハンガリー人として、ドホナーニとバルトークは、ハンガリーのメロディーではなく、特に「ジプシー」の演奏方法で西洋のロマンチックな歌い回しを注入することによって、ブラームスをはるかに超えていった。

「先週の土曜日にはグルーバー夫人の所にレッスンをしに行き、そこでドホナーニに逢ったのです。……私の行く前にグルーバー夫人は、僕のピアノのための小品（ピアノのための《ブルレスク》中の1曲）をドホナーニに奏いて聴かせていました。つまり、ドホナーニが夫人の部屋に入った時、夫人は一寸奇妙なパッセージを奏いていたというわけです。そこでドホナーニは、『何ですそれは？私の知らない曲だが、一体何を奏いていらっしゃるのです！？』と言いながら入って来て、それが何であるのか確かめようとしてピアノに近づきました。しかし、彼女はとっさに楽譜を他の楽譜の間に隠してしまい、その上で全曲を奏いて聴かせたのです。演奏中ドホナーニはさかんに歩き回って、一体これは何だろうと独り言を繰り返した末、突然『わかった。シュトラウスか、そうでなければバルトークだ』と叫びました。ですから彼はこの曲をシュトラウス風と感じたわけです。グルーバー夫人はこの曲が大好きで、今ではトーマン氏にも好かれています。彼は、この曲をむしろブラームス的だと言います。ドホナーニは、後になって僕に近代化したチャイコフスキー風の所があると言いまし

た。グルーバー夫人は別の機会にヘルツフェルト教授にも聴かせたそうですが、彼はリスト的と言います。別な人によれば、まだそこにワーグナー臭が感じられるそうです。所で、私が結論をいえば、皆間違っていて、事実は曲の内容にいくらか新しいものがあるというだけのことです。」

(1903 年 3 月 4 日付、母へ宛てたバルトークの手紙より)

この長大な《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》には、このような若き日のバルトークが、影響され、吸収し、模索しつつあった様々な要素のすべてが盛り込まれ、ひしめいている。

作曲当時は幾度か公演されたこの作品も、バルトークの作曲歴が積み重なるにつれて忘れ去られ、長年月にわたって誰の目にも触れなかった。1964 年と 1965 年に、デニス・ディッレによる『*Documenta Bartókiana*』（ブダペストのバルトーク・アーカイヴス編、ハンガリー科学アカデミー出版所刊）の、第 1 集の巻末にこの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》の第 1 楽章、第 2 楽章が、第 2 集の巻末に第 3 楽章が印刷され、その後 1968 年にブダペスト音楽出版（Editio Musica Budapest）によって公刊された。

## 出版譜巻頭の和訳

この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》は、1903 年にブダペストで作曲され（第 1 楽章と第 3 楽章は 2～5 月、第 2 楽章はおそらく 8～9 月）、1904 年 1 月 25 日に、フバイ・イエネーによってブダペストで初演された。2 度目の公演は 1904 年 2 月 3 日にウィーンで行われ、1905 年にパリで開催されたルービンシュタイン・コンクールの際に 3 度目が行われた。

バルトークはその後、第 1 楽章と第 3 楽章に変更を加え、初版に完全に満足していなかったことを示した。

この版の準備において、次の情報源を考慮した：

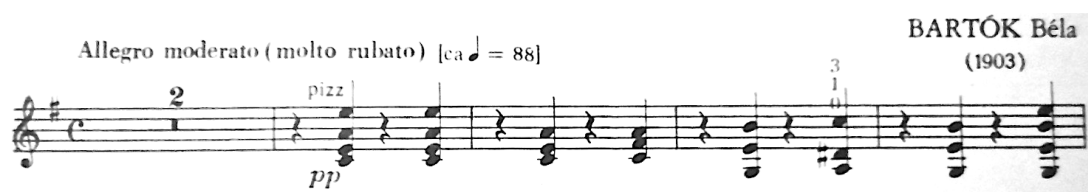
- 公演で使用された自筆譜の清書
- 第 1 楽章に加えられる変更内容を示す、自筆譜とは別に書かれた手書きの紙
- 初版の第 3 楽章の不完全な自筆譜の清書

- 公演で使用された原稿のヴァイオリンパート譜（第 1 楽章と第 3 楽章）
- 部分的な自筆のヴァイオリンパート譜（第 1 楽章の初稿草案）

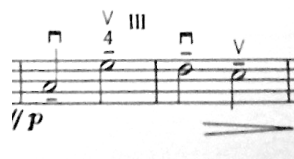
ソナタの再版には、演奏を容易にするため、ゲルトレル・エンドレ（Gertler Endre）によって提供されたヴァイオリンパートが含まれている。

デニス・ディツレ（D. Dolle）

## 第 1 楽章



アレグロ・モデラート（モルト・ルバート）（Allegro moderato (molto rubato)、4/4 拍子。ソナタ形式を基礎とし、4 つの 2 分音符で始まる一貫したテーマを持つ（譜例 28）。



譜例 28 Bartók: Sonata BB28

楽想表記として書かれている Allegro moderato は、Allegro のキャラクターをシンコペーションや裏打ちが持ち、moderato のキャラクターを主題の 2 分音符が持ち、それらのコントラストが同時に存在し、ひしめいている。ゲルトレル校訂版の [ca ♩=88] というテンポには同意でき、バルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》から Allegro moderato と表記された、第 26 番（バッハ：第 2 巻 第 12 番）BWV881 ヘ短調〈フーガ〉[♩=96]（譜例 29）と、第 30 番（バッハ：第 1 巻 第 16 番）BWV861 ト短調〈フーガ〉[♩=80]（譜例 30）の丁度間をいく [ca ♩=88] は、かなり絶妙と言える。





譜例 29 Bach: Das Wohltemperierte Klavier BWV881



譜例 30 Bach: Das Wohltemperierte Klavier BWV861

序奏（1～10 小節目）は、《アンダンテ イ長調》の冒頭と同様に、ピアノのシンコペーションが流れを作る。第 1 主題は、4 つの 2 分音符（仮に A とする）と、11 小節目に現れるヴァイオリンの下行形（仮に B とする）の 2 部分からなり、この AB が並列的に発展する。第 2 主題は、*quieto* と *più vivo* が繰り返され、スケルツォ風である。提示部の小結尾はハ長調となり、その場が清められたような空気の中に B モチーフが舞い、かなり印象的である。展開部はイ短調になり、前半は A モチーフが、後半は B モチーフが展開される。B モチーフがストレッチしていく 109 小節目からは、和声が崩壊していき、解決前に全音音階が現れ、113 小節目の到達 1 音目が嬰ホ音のみの世界となる様は、まるでブラックホールに飲み込まれていくような感覚で、宇宙的である。その後、展開部後半には A によるフーガが現れ、提示部 32 小節目にも対応する 155 小節目の 2 小節に渡る大アウフタクトにより、再現部へと回帰する。結尾部に入る前から終わりにかけては、《アンダンテ》の結尾部と同じ印象を受ける。

## 第 2 楽章



アンダンテ (Andante)、2/4 拍子、イ短調。

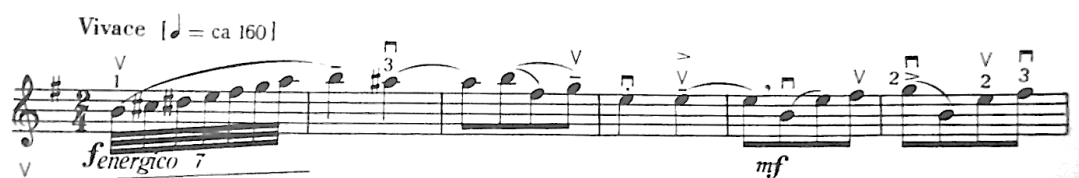
作曲者自身は変奏曲とは記していないが、変奏曲の形態をなした、長大な緩徐楽章である。前述のように、第 1 楽章、第 3 楽章よりも遅く、夏の終わり頃に書かれたと推定されている。主題は独白的な葬送風の 8 小節からなり、ヴァイオリンとピアノの間で交互に受け渡されていく。

この楽章のゲルトレル校訂版の「♩=ca 50」という基本テンポは、Andante にしては少し遅いと考えている。なぜなら、バルトーク校訂版のバッハの《平均律クラヴィーア曲集》の中で、4 分音符を主体とする Andante にバルトークがつけたテンポ表示は、一番遅いものでも「♩=63」(第 17 番 (バッハ：第 2 巻 第 2 番) BWV871 ハ短調〈フーガ〉「♩=63-66」)であり、遅くともせめて前作の《アンダンテ イ長調》で私が参考に提示したテンポから、「♩=58」くらいで演奏したい。

第 1 変奏 (33 小節目～) では、19 世紀のハンガリー音楽を模し、ハンガリーの民俗楽器、ツィンバロン風の分散和音の上で、ヴァイオリンが装飾的に歌う。第 2 変奏ではやはりハンガリー舞曲風に次第にテンポを増し、ここではかけ声のような効果や、ヴェルブンコシュ (verbunkos) も見られる。この Più vivo に対してゲルトレルが示した「♩=ca 66」というテンポも私にとってはとても遅く、その前の poco a poco più vivo で速度を上げたら、Più vivo では第 3 楽章の中間部で示されているテンポを参考に「♩=ca 152」ぐらいまで上げて良いと考える。そうでなければ、ハンガリー舞曲の雰囲気や、101 小節目からのヴェルブンコシュの勢いが、全く出なくなってしまう。第 3 変奏では 3 拍子に転じて終始フォルテとなり、クライマックスを形成する。第 4 変奏は Quieto となり、一転して静かな夜の景色が広がる。ここで示されるゲルトレル校訂版の「♩=ca 54」というテンポも、3/8 拍子に対してあまりに遅く、その前に示されている Più vivo 「♩=ca 66」や rubato 「♩=ca 72」の遙か倍以上遅いのは、いくら Quieto でも、さすがに何かの間違いである可能性が高いため、せめて次のテンポの倍以上遅くならない「♩=ca 72」より停滞しないテンポで演奏したい。再びピアノに

バルトークは、ハンガリーの音楽と、西洋の 19 世紀的演奏会音楽の 2 つの異なるスタイルの両者を、効果的に組み合わせようと格闘し、ここに大胆に試みたのである。

### 第3樂章



前世紀のヴェルブンコシュの音楽を第1主題の基礎とした、ロンド・ソナタ形式による長大なフィナーレで、民族舞曲の性格に貫かれている。

第3楽章の第2主題と第2楽章の主題の関連性や、中間部の拍子感など、ソナタ全曲の一貫性に関しても気を配った感じが感じられる。

## ゲルトレル版に関して

出版譜として現在出ているヴァイオリンのパート譜は、ゲルトレル校訂版のみで、それは残念ながらバルトークの書き残したものとかなり大きく変わってくる。特に全体を通してアーティキュレーションや強弱、アゴーギクは大きく違い、音の違いやカットの追加等もある。幸いピアノの総譜は、バルトークが記したものに最も近いものとなっているため、ヴァイオリン奏者はパート譜ではなく、総譜から読んでいく必要がある。なお、ボウイングや、特にフィンガリングに関しては、時折記載ミスと思われる点もあるが、ゲルトレルが校訂したものは大いに参考となり、興味深い。

## アントン・ルービンシュタイン作曲演奏国際コンクールについて

この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》は、1905年7月にパリで行われたアントン・ルービンシュタイン作曲演奏国際コンクールの作曲部門で、予定していた《ピアノ五重奏曲》が拒否されたため、急遽出品されることになり、ロシアのヴァイオリニストでアウアー（Auer）の弟子のツァイトリンと共にこの曲を協演した。同時に受けていたピアノ部門では、ウィルヘルム・バックハウス（Wilhelm Backhaus）に次いで第2位となったが、作曲部門では入賞に至らず、若いバルトークを大いに憤慨させた。

「お母さん、残念ですがコンクールで成功を得られなかったことをお知らせしなければなりません。ピアノ部門で不首尾だったのは大したことではありませんし、とやかくいうこともないのです。腹が立つのは、作曲の授賞、いや、むしろ落選をめぐる事情なのです。

ここに、審査員の一人、ディートルが僕に与えた詳細な報告があります。

ピアノ賞はバックハウスに与えられました。彼以外に最も可能性があったのはアイスナーでした。

作曲賞の競争者は5人しかいませんでした。審査員の評議の際、次のような問題が提出されたのです。

- 1、賞を与えるべきか？ 賛成 2、反対 13。
- 2、2,000 フランの2等賞を与えるべきか？ 賛成 5、反対 10。
- 3、もし賞を与えないとすれば、賞状を与えるべきか？ 賛成 10、反対 5。
- 4、賞は誰に与えるべきか？ ブルニョリ 10、バルトーク 9、フラマン 2、ヴァインベルク 1。各審査員は2人ないし3人の名をあげることができたのです。

従って、ブルニョリが第 1 位の栄誉を得、最後の 2 人はむろん賞状すらも貰えませんでした。

僕は自分の『不』名誉賞状をそのままサンクトペテルブルクのアウアーに送り返すつもりです。こんな馬鹿げた話には承服できません。

……でも、曲は割によく演奏されたのです。

……僕はもう少しで参加を取り消さねばならぬところでした。参加承諾の代わりに、僕はこう言われました。《コンツェルトステュック》(ラプソディー) のパート譜は間違いだらけで、曲は非常に難しいのに練習時間が少ししかないから、演奏不可能になるかもしれない、と。僕は楽譜の誤りを直しました。—間違いは全部で 10 か 15 くらいでした。それから色々と苦勞したあげく、それでもずいぶんうまく演奏できたのです。

《ピアノ五重奏曲》の方は時間がないから練習できないと頭からはっきり言われました。幸い《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》が手許にあったので、—あってもなくても結局は同じことだったのですが—それを演奏しました。ヴァイオリニストを見つけるのに何と時間がかかったことでしょう！ようやくツァイトリンという、アウアーの弟子の若いロシア人が僕と一緒に練習と、実際の演奏をしてくれました。……僕は聴衆に対しては、何らかの形で成功を得たと思っています。」

(1905 年 8 月、母へ宛てたバルトークの手紙より)

## ヴァイオリン協奏曲（没後出版）（第 1 番） BB48a

### 作品について

バルトークは、1907 年 1 月から 1908 年 2 月 5 日（当時 25～26 歳）にかけて、ブダペストとヤースベレーニ（Jászberény）にて、当時彼が深く愛していたハンガリーの女流ヴァイオリニスト、ゲイエル・シュテフィ（Geyer Stefi）<sup>5</sup>（図 5）のために、初めてのヴァイオリン協奏曲を書いた。

「このところ私は奇妙な雰囲気包まれています。激しい感情に揺れ動かされています。あなたからの手紙、その 1 行、1 語が私に最大の喜びをもたらすかと思うと、また私の目を涙でいっぱいにし、心を傷つけます。この状態は、いつどのような結末をむかえるでしょうか。しかし、この真の意味の精神的陶醉は、作曲の仕事には必要なものであります」

（1907 年、ゲイエルに宛てたバルトークの手紙より）

彼女は那時まだ 20 歳にもなっておらず、2 人の間には親密な関係が芽生えたが、1908 年 2 月にはゲイエルはその関係を断ち切った。バルトークは協奏曲の完全なスコア原稿をゲイエルに寄贈したが、長い間失われたと信じられてきた。ゲイエルは所蔵していた協奏曲原稿を、バルトークの生涯の間どころか、ゲイエルの生涯の間にさえ、決して公演しなかった。1956 年に彼女が死去した後初めて、私蔵されていたスコアが明るみになり、この作品が演奏可能となった。自筆譜の冒頭には「私の告白」と記入されていた。1958 年 5 月 30 日、バーゼルのバルトーク・フェスト（Bartók festes）で、ソリスト：ハンス＝ハインツ・シュネーベルガー（Hans-Heinz Schneeberger）、指揮：パウル・ザッハー（Paul Sacher）のもと初演され、1959 年にブージー・アンド・ホークス社によって出版された。



図 5 Geyer Stefi

---

<sup>5</sup> ゲイエル・シュテフィ（Geyer Stefi）：1888-1956、ブダペスト生まれのハンガリー人ヴァイオリニスト。リスト音楽院にてフバイに師事、神童として欧米で演奏旅行を行なう。音楽性や技巧的な能力だけでなく、その人柄や美貌によっても名を馳せた。チューリッヒにて教鞭を執る。

バルトークの魅力的なヴァイオリンの素材と、彼の鋭いピアニスティックな節回しとのコントラストは、オーケストラのための初期の作品、《2つの肖像》BB48b で表現されている。《2つの肖像》の両方の楽章（第1楽章「理想」と第2楽章「グロテスク」）は、ゲイエルのために書かれたこの《ヴァイオリン協奏曲》に由来している。《ヴァイオリン協奏曲》の第1楽章は、結局1911年に第1の肖像として出版された。

「ゲイエルは、『それぞれ2つの楽章は肖像画であり、第1楽章は“彼が愛していた若い少女”を認識し、第2楽章は“彼が賞賛したヴァイオリニスト”である』と後に認めている。」

（ギュンター・ヴァイス – アイナー（Günter Weiss-Aigner））

この作品は、2つの楽章から構成されているが、このような2楽章構成自体、ヴァイオリン協奏曲としては新しく大胆なアイデアである。ゲイエルによれば、このような構成をとったのは、「この作品が正真正銘の協奏曲というよりはむしろ、ヴァイオリンとオーケストラのためのファンタジーである」からである。けれどもバルトークは、常にこの作品を《協奏曲》あるいは《ヴァイオリン協奏曲》と呼んでいた。

この時期のバルトークは、様々な方面から影響を受けて自分自身の独特な音楽語法を探求して創り出し、新しい種類の、さらに純粋なハンガリー様式を形成しつつあった。中でも、シュトラウスの音楽（特に《ツァラトゥストラはかく語りき》と《サロメ》）や、この作品を書いている期間の世紀の変わり目のフランス音楽（例えば1907年におけるドビュッシーの音楽）など、西ヨーロッパの音楽の、和声、色彩、形式についての新鮮な使用法の影響が挙げられる。だが彼は、東ヨーロッパからさらに決定的な音楽体験をする。それは、まずハンガリー音楽、そしてルーマニア音楽とスロヴァキア音楽という民俗音楽の発見である。この《ヴァイオリン協奏曲》は、これらの音楽的要素がバルトークの新しい様式として融合していく過程の真っ直中にある。第1楽章における、もつれた、蛇のように曲がりくねった、疑似対位法ともいえる声部の処理、増3和音と全音階に基づくフランス印象主義者たちの色とりどりのパッチ・ワーク、そして最後に至るところで耳にされるハンガリー民謡の紛うことなき特色。この《ヴァイオリン協奏曲》は、異質なもののからなる混合体なのである。そしてこの性格的な作品は、出発点において特定の人物と結びついていた。2つの異なりを持ちながら同一性を持ち合わせているこの作品には、バルトークとゲイエルが共に過ごした記憶からなる、ささやかなモチーフが散りばめられている。

編成は、フルート2本（ピッコロ1本）、オーボエ2本、イングリッシュ・ホルン、クラリネット（A）2本（バスクラリネット（A）1本）、ファゴット2本、ホルン（F）4本、トランペット（B♭）2本、トロンボーン2本、チューバ、ティンパニ、パーカッション（トライアングル、バスドラム）、ハープ2台、弦五部。

## 第1楽章



### アンダンテ・ソステヌート（Andante sostenuto）

第1楽章の魅力的な肖像画は、「暖かく旋律的なスタイル」で、豊かなレガート調とリズムミカルな流れに依存している。この第1楽章は、第2楽章とは異なり、前述の通り、最初の「肖像」として1911年に世に出た。

オープニングの4音のテーマは、「シュテフィ・ゲイエル・ライトモチーフ（Stefi Geyer leitmotif）」と呼ばれ、第2楽章でも形を変えて使われる。1908～1909年（27歳）に作曲されたバルトークの《弦楽四重奏曲 第1番》の中でもこのモチーフは使用されており、特にこの《ヴァイオリン協奏曲》第1楽章の[5]までと、《弦楽四重奏曲 第1番》第1楽章の32小節目までの、どこか回想的で、魔法めいた世界観は、酷似している。それは彼が夢中になった若いヴァイオリニスト、ゲイエルに関連するとされる動機を主題としていることで生まれる、温かさや、心震える熱烈な恋心、または幻想などが反映されているからだろう。冒頭から[5]までは、一筆書きのように長いフレーズでありながら、刻々と、あらゆるドラマが詰まっており、[2]で初めて木管楽器の響きと共に幻想的な空気に包まれ、[3]の前では天に昇るようなホ長調の響きまで昇り詰め、[3]でソロが1stヴァイオリンと寄り添ったかと思うと、再び込み上げたものは[4]でゼクエンツしてやっとロ短調へ解決する。それはまるで、バルトークが純粋なもの（神を信じるカトリックのゲイエル）に、少しずつ色（あるいはこっさり私欲）を混ぜていくような音楽の発展である。最後の[8]では、ニ長調の響きの中で超自然に解放され、何もかもが治癒していくような、ひたすらに純粋な美しさが残る。



なお、この第1楽章の出だしは、この《ヴァイオリン協奏曲》作曲直後の1908年初めから5月にかけてバルトークが作曲した、ピアノ曲《14のバガテル》作品6の第14曲目《Ma mie que danse》（踊る私の恋人）（譜例31）で使われており、苦い失恋の直後に書かれたこのワルツでは、同一のモチーフも極端に戯画化されている。



譜例 31 14のバガテル BB50, No.14 *Ma mie que danse*

そしてバルトークは、このバガテルの第14番を管弦楽のために編曲し、《2つの肖像》BB48bの第2楽章「グロテスク」な肖像として使っている。

## 第2楽章



### アレグロ・ジョコーソ (Allegro giocoso)

第2楽章では、バルトークは《2つの肖像》のようにコントラストのある素材を使って第1楽章の「暖かく旋律的」な肖像画に「グロテスク」な歪みをもたせる、という問題に直面していた。この場合、彼は完全にヴァイオリニスト、ゲイエルの世界の中で考えていた。

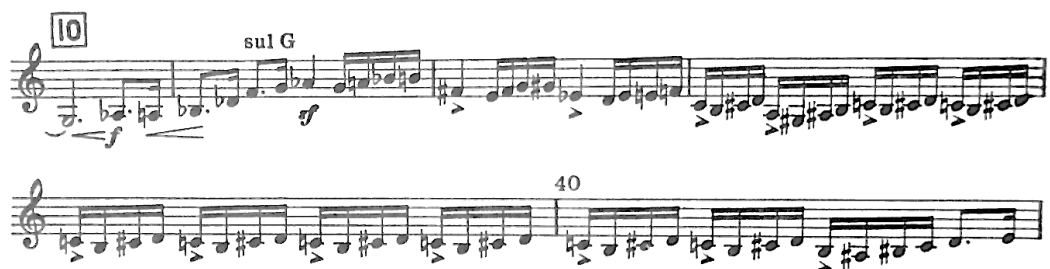
この Allegro giocoso の、4音符のオープニング・テーマは、第1楽章からの「シュテフィ・ゲイエル・ライトモチーフ (Stefi Geyer leitmotif)」の「ポリモダル・クロマチック」(多峰性色度) 変種と見ることができる。「ポリモダル色度」という用語のコンセプトは、バルトークの『Harvard Lectures』(1943) で彼自身によって使用された。前述の《弦楽四重奏曲第1番》第1楽章(譜例32)では、この変種された形が使用されており、バルトーク自身がゲイエルに指摘したように、このモチーフを彼の「死の歌」と呼んでいる。



譜例 32 《弦楽四重奏曲 第1番》BB52, 第1楽章

しかし、《ヴァイオリン協奏曲》第2楽章では、この「死の歌」に、giocoso のキャラクターと、バルトークが頻繁に使用した、ヴェルブンコシュのリズムが組み合わされている。

ここに現れるもう一つの特徴的なバルトークのジェスチャーは、楽譜中の 10 にかなりしつこく出てくる、ハンガリーの「ブタの群れの踊り (swineherd's dance)」(ウクライナのコロメイカに関連する) のリズムであり、17 でも変形されて現れる(譜例33)。



譜例 33 ヴァイオリン協奏曲（第1番）, BB48a

テンポが遅くなり、まるで揺りかごに揺られるように雰囲気が気分的になる [12] の 10 小節後は、実際の音楽素材ではないが、第 1 楽章の透明感のある美しい世界に戻り、ゲイエルと踊っているのか、どこか回想的である。[22] では、1902 年のヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ》以来の 3/2 拍子が現れ、大きなものが動くようなスケールの大きさが表現される。[24] で憎しみのような、これでもかと言うほどの「死の歌」が高速で詰め込まれ、ぐるぐる回されたかと思うと、[28] では、先述の [12] の 10 小節後同様、回想的なシーンが戻ってくる。

[30] の 6 小節後は、ドイツの歌《*Der Esel ist ein dummes Tier*（ロバは馬鹿な動物です）》として特定されており、その原稿の脚注「Jászberény, June 18th, 1907」は、この曲がバルトークとゲイエルにとって徹底した意味を持っていることを明らかにする。バルトークはそこに意図的に下品で卑劣なメロディーを含めることで醜さを表現したのだった。

そして最後 [34] には、全音音階の上で、夢か現実か分からぬ微睡眠の中ゲイエルを思い出しているような世界が、第 1 楽章のテーマと重なったところで幕を降ろす。

このような、ゾッとするグロテスクな世界と、ため息の出るような美しさを持つ特別な世界の純度はそれぞれ非常に高く、そのコントラストは不気味でもある。

## ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番 BB84

### 作品について

1921年10月～12月12日の間（40歳）に、ブダペストにて作曲された作品。1903年の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》BB28があるので、この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》は、実際には、現在残る彼の2番目のヴァイオリン・ソナタに相当する。



図 6 Arányi Jelly

この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》、次いで《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》の成立に際しては、女流ヴァイオリニスト、イエリー・ダラーニ<sup>6</sup>（図6）が大きな役割を果たした。彼女は、前述《アンダンテ イ長調》をプレゼントしたアディラ・ファキリの妹、アラニー家の音楽家3姉妹の末娘で、情熱的で奔放な演奏で知られていた。バルトークが学生時代に、アラニー家の家庭教師として出入りしていた当時は、イエリーはまだ幼く、バルトークは主に上の2人の姉妹を教えていた。

その後、彼女たちはロンドンに本拠を移したが、第1次世界大戦の開戦でブダペストとの行き来ができなくなり、バルトークとの親交も一時途絶える。そして戦後の混乱がようやく収まろうとしていた1921年の秋、彼女たちはブダペストに久しぶりに姿を現し、バルトークとも再会する。演奏家として才能を開花させ、しかも美しく成長したイエリーとの共演を経験して、バルトークは大いに触発された。

「私は、これほど素晴らしい『驚き』を誕生日に受け取ったことはありません！本当ニ我ヲ忘レテシマイソウ（この部はドイツ語）。ベーラのニュースが、私を驚かせたのです—彼は作曲しています！ようやく。誕生祝いとして彼が作曲中の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を見せてくれたとき、私は嬉しくてたまりませんでした。

---

<sup>6</sup> イエリー・ダラーニ（Arányi Jelly、Jelly d'Arányi）：1893-1966、ブダペストでフバイに学び、演奏旅行を続けた後、ロンドンを拠点に活躍した女流ヴァイオリニスト。

……ここ数年のひどい出来事のせいで、ベーラの創造力が弱ってしまったのではないかとどれほど心配したことでしょう。そしてイエリー・アラニーにはどれほど感謝しているとか。彼女の素晴らしいヴァイオリンの演奏が、ベーラを（彼の言うところの）長い休暇から救ってくれたのですから。」



図 7 Márta と Béla

（1921 年 10 月 19 日、バルトークの最初の妻  
ツィーグラール・マールタ（Ziegler Márta）の手紙より）

「このところ私はミス イエリー・アラニーと一緒に室内楽を演奏する機会に恵まれたことをお知らせします。彼女は優れたヴァイオリニストです。彼女と一緒になら、どこでもまたいつでも公演をしましょう……今私は《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を書いています、これをミス アラニーと初演したいと思っています」

（1921 年 10 月 20 日、ミケル・ディミトリ・カルヴォコレッシへ宛てたバルトークの手紙より）

作品はイエリー・ダラーニに献呈され、翌年 1922 年 2 月 8 日にウィーンで、アウナーとシュトイアマンによって初演された。さらに翌月 1922 年 3 月、バルトークは戦後初めて国外へ演奏旅行に出かけ、ロンドンにて、イエリー・ダラーニとバルトーク自身によって公演、次いでパリ、フランクフルトなどでもイエリーはバルトークとこの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》を共演し、絶賛を博した。特に、パリでは、ラヴェル、ストラヴィンスキー、シマノフスキー、プーランク、ミヨー、オネゲル、ルーセルなどが、彼らの演奏を聴いた。

「8 日の私の公演はうまくいきました。その後プリュニエール家の夕食に呼ばれ、そこで“世界の大作曲家”の半数以上に会いました。その人達は、ラヴェル、ストラヴィンスキー、シマノフスキー、それに名前はご存知ないでしょうが、数人の若い（評判の悪い）フランス人です。大部分の人は、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ（第 1 番）》を大変歓迎してくれました。そしてイエリーの演奏もです。その晩彼女は“彼女以上”でした。ちなみに、演奏会は 5 時でしたが、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ（第 1 番）》はプリュニエール家の夕食後、今お話した人たちの前でもう一度演奏されました。」

(1922 年 4 月、母へ宛てたバルトークの手紙より)

「親愛なる友。私はあなたのソナタにどんなに感激したかをもう一度お知らせしたいのです。それは気品があつて純粹で荒々しい [de race, pure et rude] 作品です……また私がミス アラーニにどんなに感心したかをお伝え下さい。彼女は彼女が紹介した作品にふさわしい人です。あなたのミヨー。」

(ミヨーより)

「親愛なるバルトーク。……あなたはすばらしいソナタやピアノ曲を演奏して下さいのためにパリに来られたことで、若いフランス音楽家に大きな喜びを与えて下さいました。ありがとうございます。あなたの友プーランク。」

(プーランクより)

「ラヴェルとプーランクは第 2 楽章と第 3 楽章が、ミヨーは第 1 楽章が、ストラヴィンスキーは第 3 楽章が特に気に入った。」

(バルトークの手紙より)

同年 8 月 7 日にはザルツブルクの国際現代音楽協会の音楽祭初日のプログラムを飾っている。

バルトークは 1905 年 (24 歳) 頃からコダーイと共にハンガリーの民謡採集の旅を頻繁に行い、民謡を素材とするピアノ曲を 1920 年 (39 歳) 頃までの間に多数作曲した。しかしバルトークは 1920 年に作曲したピアノ曲《8 つのハンガリー農民歌による即興曲》BB83 で、このように、民謡をそのまま素材とする作風から離れ、この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》を起点に新しいスタイルをとるようになった。それはそのままの民謡や民族舞曲の旋律を使うことをやめ、しかし一層深く民俗的精神に根ざし、その音楽的特質を深く捉え、より近代感覚にも溢れた、しかも大形式の絶対的な抽象音楽へと向かった。前述の《8 つのハンガリー農民歌による即興曲》以後、作品番号をつけるのをやめてしまったのも、意識的にそうしたのであろう。この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》は、最盛期への開眼の瞬間となった作品と言える。靈感に溢れエネルギーに満ち、野性と知性が共に自己主張し合う凄まじい迫力が感じられる。ヴァイオリンはラブソディックな、情熱的な歌を奏で、ピアノは鋭いリズムと多彩な音響を持ち、時にヴァイオリンとピアノは鋭く対立する。

この時期に 1909 年に結婚した妻マールタとバルトークの間が冷却し、イエリー・ダラーニとの間に公私共に恋の燃焼が見られ、矢継ぎ早にイエリーのためにソナタを作曲し、どち

らの曲も2人でヨーロッパ各地にて演奏した、とも言われているが、結局イエリーとバルトークが結ばれることはなかった(1924年にピアニストのパーストリ・ディッタ (Pásztory Ditta) と再婚する)。しかし《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》の曲想、特にヴァイオリンとピアノの2つの楽器が完全に独立し、いわばそれぞれ女性的と男性的と形容しても良いほどに異質な要素を受け持っている点は、2人の共演を効果的にするためであろうが、2人の魂の格闘を表しているようでもある。

## 第1楽章



アレグロ・アパッショナート (Allegro appassionato)、基本拍子 3/4 拍子。

一見自由にも感じるが、構成はシンプルなソナタ形式による。この楽章について、シェーンベルクとの類似性や、ドビュッシーの影響、またバルトークが前年 1920 年 11 月に初めて演奏したシマノフスキの《神話》からのアイデアを指摘する者もいる。全曲を通じて、調性は、バルトーク自身が嬰ハ音を調的中心としている。

ピアノが奏する方向性の強い分散和音の序奏の上に、ヴァイオリンの熱情的な旋律で第1主題が現れる。この時、ピアノパートにはハ音と変ホ音のみが含まれておらず、ヴァイオリンの強烈なハ音の導入と次の小節の装飾音符変ホ音のために、音響的なスペースを作っているところがみそである。

譜例 34 の丸で囲んである4音の下行形は、この楽章の第1主題におけるキーワードであり、3音や上行形はバリエーションである。



譜例 34 ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番, BB84、第1楽章 冒頭

[1]の6小節目からは、ワルツの挿入句が入り、男女の駆け引きのようなものが覗かれる。  
 [3]からは第1主題の模倣が始まる。[3]の4小節目と、[4]でそれぞれ第1主題がフレーズを作り始め、[5]の3小節目で現れる *dur-moll* 和音によるキーワードの登場へと向かう。  
 [6]の1小節前で大きくカデンツした後に、[6]からの、音域の広い、器乐的な第2主題部と言える推移部は、新しい音楽となる。[7]の3小節前から、ヴァイオリンにイ音の保続低音が現れ、[7]の第2主題へ向けて緊張感を増す。[8]に始まるピアノソロは、[9]の1小節前でカデンツを経て頂点（小結尾）を迎えると次第に果ててゆき、再びヴァイオリンにイ音の保続低音が現れる。それは[10]で解決し、展開部（[11]の3小節前の *Meno lento*）へ繋がる。  
 展開部は、ヴァイオリンが弱音器を伴い、第2主題部をデリケートに紡ぎながら、[13]の第1主題へと誘う。[17]ではポンティチェロ奏法も交えながら多彩に進み、[20]で再現部へと戻る。  
 再現部はピアノとヴァイオリンの音域にかなりの空間を保って始まり、提示部とは著しい変形をしている。[22]の4小節目で、[1]の6小節目に対応するワルツの挿入句が入り、[23]の4小節目からは、[6]に対応する第2主題部が始まり、[7]ではイ音だったベースが、[24]でホ音となる。[9]に対応する[26]の4小節前は、提示部同様1小節前にカデンツを経て、小結尾部に入り、[27]の4小節前からの結尾部は、長いため息のような第1主題に定まる。最後の音はヴァイオリン1人が残され、第2楽章の独白へと繋がる。

## 第2楽章



アダージョ（Adagio）、基本拍子 6/8 拍子。

「A-B-A」の三部形式をなし、それぞれの部分は更に2つの素材とそれぞれの変化形（a b a' b'）という小区分に分けられる。「A（a b a' b'）- B（a b a' b'）- A（a b a' b'）」

第1楽章、第3楽章とは異なり、ヴァイオリンの旋律とピアノの旋律とが並置されて対照的に扱われている点は、初期の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》BB28の第2楽章のテーマとも共通している。ヴァイオリンのモノローグ、ピアノとの対話、再びモノローグ。



音素材的にもヴァイオリンとピアノの両者は、複旋法的なものとハ短調との対立となってコントラストをなす。デリカシーに富んだ第1部から、中間部へは、ヴァイオリンがハ音の連続の延長に時を刻み、リズムミクな盛り上がりを見せる。B-b部分にあたる[5]では、ピアノのメロディに、ヴァイオリンが夜の生温かい風のように絡む。[10]で再び第1部が再現するが、ここでは完全に先のモノローグの変奏となって現れ、ヴァイオリンのカデンツァ風のパッセージが、溢れんばかりの思いをうねりながら絞り出す。[13]の4-5小節目に現れる全音音階により、何かが成就するような宇宙的な響きが生み出される。

### 第3楽章



アレグロ（Allegro）、2/4 拍子。

ロンド・ソナタ形式。第1楽章同様、嬰ハ音を土台としつつ、全体を通してロ音が主となっている。硬質で不協和なピアノのリズムにのってヴァイオリンの主題旋律が現れる。主題Aは、ルーマニアの村の楽師が弾く、無限に続くような舞曲の性格を持っており、バルトークにとってこのようにフィナーレに民俗舞曲を昇華した音楽を置くことは、初めての試みであった。またこの主題は、バルトークに特徴的な7音音階第2種（ヘプタトニア・セクンダ、オクターヴを2、1、2、1、2、2、2の半音に分ける7音音階で、ルーマニアの民俗音楽と関連している）の音階構造を持っている。

かなりエネルギーに溢れた楽章で、疾走感があるが、大きなカデンツでバルトークは大抵アラルガンドを記しているため、そこでは和音を大切に踏みながら演奏を描き進めていきたい。[7]の4小節前では、カデンツを経て前述の主となるロ音がヴァイオリンのオクターブで出てくるが、これはトニカであり、[8]に現れる次の調のドミナントでもあるため、かなり緊張を保っている。[12]でピアノに主題Bが現れ、[15]では蜂の飛行のようなヴァイオリンの動きと共に、尚も主題Bが続く。[18]の5小節目からはフィドルの音楽となり、5/8の後半や3/8など、8分音符3つをしっかりと踏んで民俗舞曲的なリズムを強調したい。

ロンド主題 A の 2 巡目にあたる [22] からの展開部では、1919 年に作曲されたパントマイム音楽《中国の不思議な役人》BB82 を彷彿させるシーンや音色のキャラクターがあちこちに現れてくる。コントラストは [26] からのグラツィオーゾ主題によって作り出され、ベリータンソのような妖艶なムードを作り出す。

[33] でロンド主題 A が 3 回目の再帰をし、再現部の開始を告げる。[38] の 8 小節目で英雄のようなクライマックスを迎え、[40] で再び [12] に対応するピアノの主題 B が現れる。[44] で展開部のグラツィオーゾ主題が現れ、[46] からコーダが始まると、ロンド主題は速度を速めてプレスト、そしてストレットとなり、疾走する嵐のような音階進行によって楽章は終わりを迎える。

「彼の初期のいくつかの作品における臆病なテクスチュアの中にすら、力強い民俗音楽の性格が含まれている。彼は挑戦と反逆の音を持ち込み、自然の原始的な力を表現するためにほとんどいつもアラブの民俗音楽の野生的な打ちふるえる性格を利用した。しかしながらこれらの反抗の表現には苦痛を表現する楽章が先立ち、また後に続いている……しかしヴァイオリンとピアノのための二つのソナタのどちらの終楽章にも、東欧の民俗舞曲と自己破壊的な拷問の苦痛を表す音楽の間の対照と同化の両者を見いだすことができる」

(1971 年、ウィファルツ・ヨーゼフ)

非常な気魂と生命力に満ちた音楽であり、バルトークのフィナーレの中でも傑出した楽章である。原始的な生命と知的な構合力、現代感覚、その三拍子揃ったバルトークの最良のものがここにある。

## 出版譜巻頭の和訳

この改訂版は、最後の印刷版（前回の版）と作品の写本原稿との比較に基づいて作成された：最初の草稿（スケッチ）、作品が刻まれた浄書譜、およびいくつかの訂正と注釈が施されたバルトークが所持していた印刷版のコピー。

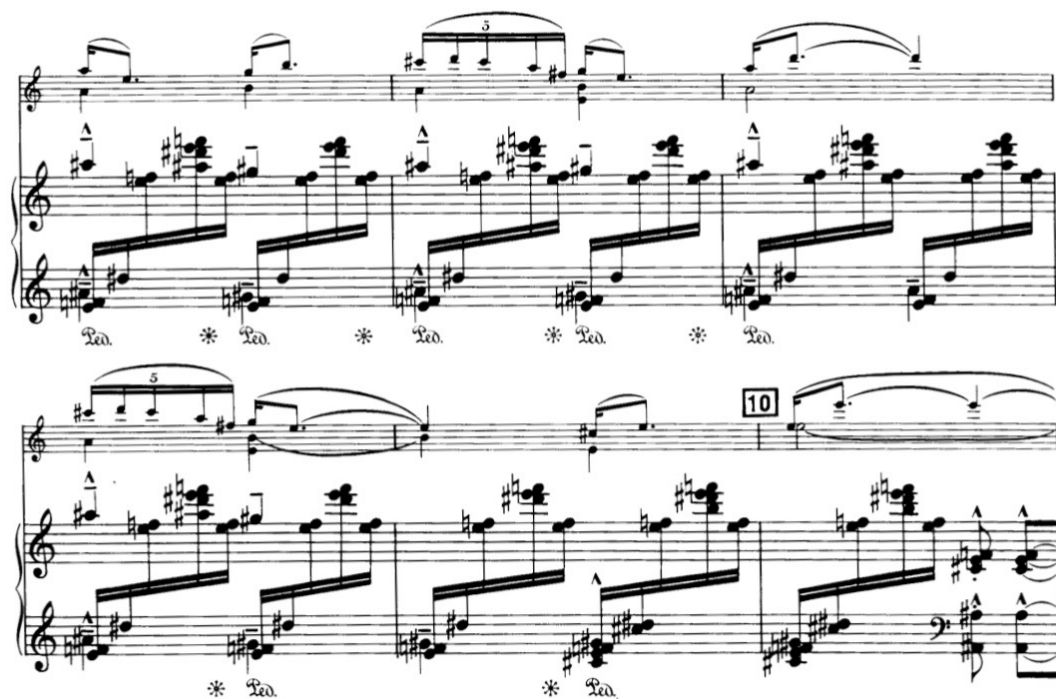
第 3 楽章では、練習番号 10 の 2 小節目の 2 拍目において、右手のピアノパートにテヌートとアクセントの付いた 2 点嬰イ音（ais）がある。（譜例 35）



譜例 35 ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番、第3楽章

この2点嬰イ音はバルトークの個人的な印刷物にのみ鉛筆で追加されているだけでなく、疑問符が横に表示されている。**10**の2小節前の1拍目に平行した節があるように、前のページにはいくつか同様の構成が見つかる。(譜例 36)

しかし、問題の点では、嬰イ音の前に和音があり、実行が非常に困難になる可能性がある。最初の草稿の中では、嬰イ音(右手)は、問題の小節でも、**10**の前の5、4、3、2小節でも、見出すことができない。



譜例 36 ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番、第3楽章

これらのメモは、完成後の印刷の最終原稿に追加され、浄書譜に挿入された。（原稿はコピーライターの手にあり、バルトークの手によるインクと鉛筆で書かれた追加メモが、他の追加メモと同様に付いている。）同様に、**10**の3小節目の1拍目の右手2点嬰ト音（gis）、**10**の5小節前と2小節前の2拍目の2点嬰ト音（gis）も、そのように後で原稿に追加されたように見える。この追加に関する不確実性を考慮して、2点嬰イ音は角括弧内に置かれている。

修正の準備は Eve Beglarian と Nelson Dellamaggiore によって行われた：我々はまた、修正の批評や有益な提案の検討をした、ブダペストのバルトーク・アーカイブ（Bartók Archive）の所長、ショムファイ・ラースロー（Somfai László）博士にも感謝する。

ホモサッサ（Homosassa）、フロリダ（Florida）、1990年11月7日

バルトーク・ペーテル（Bartók Péter）

## ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番 BB85

### 作品について

バルトークは1921年の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》に引き続き、翌年1922年7月から11月（当時41歳）にかけて《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》をブダペストで作曲した。

《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》と同様に、イエリー・ダラーニのヴァイオリンを念頭に書かれた姉妹作品であり、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》も第1番同様、彼女に献呈された。しかし1923年2月7日のベルリンでの初演は、ヴァルドバウアー・イムレ（Waldbauer Imre）<sup>7</sup>のヴァイオリンと、バルトーク自身のピアノで行われ、イエリーとはただロンドン初演でのみ共演したにすぎなかった。1923年にユニヴェルザールから出版。

バルトークとイエリーは、1922年4月のパリでの演奏会で《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》を演奏した後、一時音信が途絶える。この頃、2人の間には何か感情的なもつれが起きていたと推測される。

「(バルトークのことを)これ以上手助けしても時間の無駄 — 彼は本当に嫌な性格。」

（演奏会后、ティティへ宛てたイエリーの葉書より）

バルトークの方は、この幼馴染であり、またイギリスでの演奏会活動のオーガナイザーでもあり、そして何より優れた音楽家であったアラニー姉妹に遠ざけられるのを残念に思い、なんとか関係を修復したいと考えていた。この《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》がイエリーのヴァイオリンをあてにして書かれた理由の1つは、このような音楽外的事情もあったが、結局イエリーとの初演とはいかなかった。

しかし、バルトークをこの作品の作曲へと向かわせたのは、そんな事情以上に、もちろん音楽上の理由があった。バルトークは、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》の出来に完全には満足しておらず、彼自身が繰り返し述べている通り、彼は結果的に《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》の方をより高く評価していた。自身でも好んでこの作品を取り上げ、アラニーのほか、後にシゲティ・ヨーゼフ（Szigeti József）やセーケイ・ゾルターン（Székely Zoltán）とも一緒に組んで、ヨーロッパ各地で演奏している。2つの

---

<sup>7</sup> ヴァルドバウアー・イムレ（Waldbauer Imre）：1892-1953、ブダペスト生まれの、ヴァイオリニスト、音楽教師。音楽院でフバイに学んだ。

《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》の最も目立つ相違は、第1番が古典的な「急 - 緩 - 急」の3楽章の構成であったのに引き換え、この第2番は個性的な「緩 - 急」の2楽章構成で、両楽章は切れ目なく演奏される。バルトークは初期の《ヴァイオリン協奏曲（第1番）》以来、器楽曲に度々この構成を採用する。これらの2楽章形式は、ソナタとは異なる形式原理であり、この構造は、ハンガリーの大衆的な「募兵の踊り（ヴェルブンコシュ）」の「緩と急」に基づいている。しかしこの作品はそれほど単純な構造ではなく、第1楽章を中断させ、それを第2楽章に融合させ、最後にそれを完成させるという、二部複合形式の統一を作り出しており、そのような民俗的出自からは想像もできないほど冒険的であり、緊張に満ちた音楽となっている。

バルトークは、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》を省略して演奏する必要が生じたとき、第2楽章と第3楽章を演奏することを勧めた。そうすれば、曲は「緩と急」の楽章の対の形で、なお生命を保ちうると彼は感じたのであろう。

「民俗音楽の研究は、私にとって決定的な意味を持つことになりました。民謡を研究したことによって、私は、それまでの長調・短調という調性の絶対的な至高の体系から完全に解放されることができたのです。というのは、その旋律の宝庫の重要な部分はほとんど、古い教会旋法や古代ギリシャ旋法、あるいはよりプリミティヴなペンタトニックといった音組織でできていたからです。その上、リズムの構造も全く多種多様で、拍子も交代され、さらにそれがルバートやテンポ・ジュストで演奏されるという具合です。現在の芸術音楽ではもはや使われなくなってしまった古い音階の生命が、民謡にはそのまま生きつづけていることが証明されたのです。またこのような音階を使うことによって、新しい和音を構成することもできるようになりました。こうして硬直状態にあった長調・短調の音階から解放されたわけですが、その結果ついには、半音階の12音の体系で、各々の音を全く自由に処理するということに行き着いたのです。」

（1921年『自伝』より）

バルトークはこうした結論から、2曲の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を作曲し、規則的な拍節構造を取り払ってリズムに様々な工夫を凝らしたり、民謡研究から得られた新しいテンポの概念を取り入れたり、新しい作曲の方法を試みたのである。

この民俗的ヴァイオリンと前衛の結合というアイデアは、ルーマニア出身のエネスク（Enescu）の《ヴァイオリン・ソナタ 第3番》にも大きな影響を及ぼした（バルトークは1924年にエネスクとこのソナタ第2番を演奏している）。

## 第1楽章



モルト・モデラート（Molto moderato）。

パルランド・ルバート（話すようなルバート）と呼ばれる非常に変化のあるリズムと自由なテンポで構成されている。冒頭のピアノのF#とヴァイオリンのEは、演奏者の瞑想とエネルギーの集中を示唆しているようで、まるで旋律がまさにそこから生まれ、形成されていくかのようなのである。ソナタ形式として考えた場合の5小節目から始まる第1主題は、強く即興的な性格を作り出して自由にさまよい、ほとんど小節ごとに変化するテンポの中で、ここにルーマニア民俗音楽の「ホラ・ルンガ（長い歌）」のような特徴的な装飾を持ったメロディーが生み出される。

[5]の3小節目からの第2主題は、頻繁に変化する拍やリズムに代わって、一様な5/8の運動が保たれる。12音による8分音符は、後に第2楽章のテーマとなる。[7]で落ち着いたリズムカルなピアノの和音の上に、ヴァイオリンの長い持続的な旋律線が32分音符に突然分断されつつ現れ、やがて小結尾を兼ねた展開部への橋渡しを経て、息の長いフレーズへと展開していく。[13]からは新しいテーマが生まれ、そのきしりあう音、反行の続出は、まるでアラニが登場してきたような、男女のやりとりのようで、極端に広い音程の跳躍は、爆発的なエネルギーを生む。[15]は第1楽章の中でも最も印象的で、まるでアラニの奔放な演奏スタイルが鮮明にイメージできるような節回しである。

再現部 ([16]) は第1主題の素材だけを再提示し、Coda ([18]) で原調に戻った後、休止によって中断されて第2楽章へと導かれるが、楽章の終わりで主動機の変形が、第2楽章のピチカート第1主題を逆行進行で予告している。

## 第 2 楽章



アレグレット (Allegretto)。

民族舞曲のような正確なテンポ、テンポ・ジストで演奏され、第 1 楽章のルバートとは打って変わって、明瞭なコントラストをなす。先の第 1 楽章のルーマニア的な音階素材から派生したヴァイオリンのピチカートによって第 1 主題が奏される。これに対して、[3]に現れるピアノによる第 2 主題は、ハンガリー民謡的で、静的な性格を持つ。この楽章の主な推進力となっているのは第 1 主題の変奏であり、周期的に再帰するが、いずれも新しい変奏であり、次第にテンポをあげてゆく。まず第 1 主題の第 1 変奏は[7]の 4 小節前から始まり、ト音を中心として、虫が飛び交うようなキャラクター。第 1 主題の第 2 変奏は[9]に現れる。[3]に登場したピアノによる第 2 主題の第 1 変奏が[16]から始まり、その第 2 変奏が[19]に続く。

楽章の中央部 ([21]、実質上展開部ともとれる) は、幾分ひねくれたユーモアに富むスケルツァンド主題で、バルトークの不気味にユーモラスで皮肉な要素を含む。[29]では、第 1 楽章の展開部[13] (アラーニ登場のシーン) がうっすら戻ってきたかと思うと、[30]では振り子人形のようなパッセージが始まり、それらは再び繰り返される。

再現部の前に[34]で第 1 楽章の第 1 主題が幻のように再帰し、再現部ではルーマニア的な音階主題の、まるで老婆さんの懇願のような、遅いピチカートを経て、[35]で再び第 1 主題の第 3 変奏が始まる。第 2 主題の第 3 変奏が[44]で断片的に一瞬現れたかと思うと、4 小節目からはヴァイオリンによる第 1 主題の第 4 変奏と、ピアノによる第 2 主題の第 4 変奏が同時に演奏される。これまでになく爽快なピアノのソロは、第 2 主題の第 5 変奏からなり、提示部の[7]に対応するパッセージ[48]は、ヴァイオリンによる第 1 主題の第 5 変奏、次いで[50]の 3 小節前から第 6 変奏と続く。[53]からはイ音のオルゲルプンクトが最後に向かう信号を発し、ヴァイオリンのカデンツァの後、コーダは第 1 楽章の第 1 主題に至る。曲の冒頭のホラ・ルンガの主題が現れるが、ここでは当初の即興的な性格は陰をひそめ、溢れんばかりの歌謡的旋律となっている。主題は分解し、ヴァイオリンの最高音域に上りつめながらかすか



になっていき、ピアノの 5 度の上に天上の純粹さを示しながら消えていく。第 1 楽章冒頭の音のぶつかりが、最後によりやく解決を迎える。

## 《ラプソディー 第1番》 BB94 (a, b)

### 作品について

この作品は1928年の夏（当時47歳）から1929年にかけて作曲され、バルトークの友人であり、傑出したハンガリーのヴァイオリニストであった、シゲティ・ヨーゼフ（Szigeti József）<sup>8</sup>

（図8）に捧げられている。シゲティは、すでにヴァイオリンのためにバルトークの作品のレパートリーを広げるべく、1926年に《子供のために》から何曲かを、ヴァイオリンとピアノのために編曲した。作品は1929年11月1日にケーニヒスベルク



図8 Bartók と Szigeti

この農民のヴァイオリン演奏に基づくラプソディーの主題の素材は、バルトークがタイトルの注として示したように、「民俗舞曲」からできている。バルトークは《ラプソディー 第1番》で6曲の民俗舞踊の旋律を用いている（第1楽章で2曲、第2楽章で4曲）。

「ここでは私はあえてその出典を明かそうとは思いません。私が言えるのは、第1番ではルーマニアとハンガリーの旋律を、第2番ではルーマニア、ハンガリーとルテニアの旋律を用いたということだけです。」

（1931年1月10日、オクタヴィアン・ベウへ宛てたバルトークの手紙より）

後にバルトーク自らが記したデータからは、《ラプソディー》第1番、第2番の2曲は、基本的にトランシルヴァニアのルーマニア系音楽の性格を持つものであり、ハンガリーとルテニアの要素は色彩的要素として用いられた、ということが確認できる。

作品の元になった素材は、単純な旋律が、豊かで即興的な装飾によって色付けられたものであり、リズムは面白い拍節の分割を示す。微妙な音程感は、意識的に選択されたものである場合もあれば、単にモデルとなったヴァイオリン演奏をしていた農民の指によって誤って生み出された場合もある。これらすべては音楽的である以前に原初的で無意識の現象であり、それが敏感で意識的なバルトークの心を刺激し、揺り動かした。

---

<sup>8</sup> シゲティ・ヨーゼフ（Szigeti Joseph）：1892-1973、ハンガリー出身のヴァイオリニスト。ブダペスト音楽院でフバイに師事し、ヨアヒムからも薫陶を得た。1940年にアメリカに移住。

バルトークは、農民による原旋律を、かなり細かい装飾に至るまで、ほとんどそのまま用いている。これらの旋律は、即興的な傾向が強くなり偶発的な要素を含むが、バルトークはその偶然までもを生かし、ほとんど手を加えず、粗野な旋律の手触りをそのまま作品に反映させたのだった。

ヴァイオリンと管弦楽のための《ラプソディー第1番》BB94b は、ヴァイオリンとピアノのための《ラプソディー第1番》BB94a のピアノ・パートをオーケストラのために編曲したものである。この《ラプソディー 第1番》の管弦楽化については、1928年12月22日のバルトークの手紙に書かれており、翌1929年1月12日までには完成していた。

編成は、ヴァイオリン・ソロ、フルート2本、オーボエ2本、クラリネット2本、ファゴット2本、ホルン2本、トランペット2本、トロンボーン1本、テューバ1本、ツィンバロン、弦五部。

## 第1部



ラッシュュー (lassú) : モデラート (Moderato)、4/8 拍子、ト長調、3 部形式。

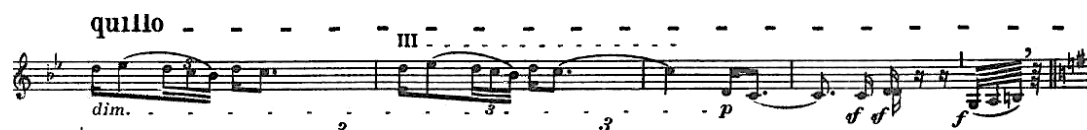
リディア旋法 (ト・イ・ロ・嬰ハ・ニ) による冒頭のモチーフは、ジプシー風の雰囲気満ち、ツィンバロンの音色やバグ・パイプ風の持続低音と相まって、華やかな幕開けである。



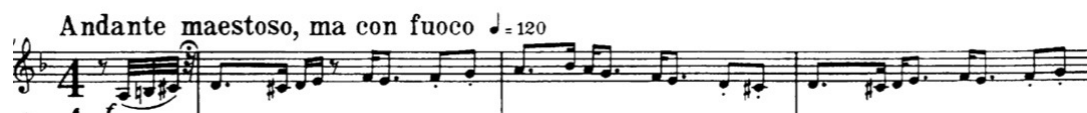
譜例 37 Bartók: Rhapsody No. 1, *Lassú*

[5] (譜例 37) からの民謡旋律では、ため息のような音楽のキャラクターになり、[10]ではカノン風になる。

[12]の直前に現れる 64 分音符は、まるでコダーイのハーリ・ヤーノシュ（Háry János）のインテルメッツォの出だしのようだ（譜例 38, 39）。



譜例 38 Bartók: Rhapsody No. 1, *Lassú*



譜例 39 Kodály: Háry János, *Intermezzo*

[12]から [14]は、絶えずドミナントの和音の上で奏され、[14]のコードに入っても、音楽はト長調の第2展開形の上で展開されるが、最後の小節でやっとト音に解決する。

## 第2部



フリッシュ（friss）：アレグレット・モデラート（Allegretto moderato）、4/4 拍子。

陽気で賑やかな 4 つの舞曲を持ち、1 丁目（♩=92, Allegretto moderato）、2 丁目（♩=84-90→120）、3 丁目（♩=120→152, Allegro）4 丁目（♩=160, Allegro molto）の構造で次第に加速してゆく。ドミナントによる開始から、[1]で 1 丁目の舞曲が始まる。（譜例 40）



譜例 40 Bartók: Rhapsody No. 1, *Friss*

[6]の3小節目から2丁目の舞曲が登場し、[8]アウフタクトからはカノンになる。[10]から3丁目の舞曲、[14]から4丁目の舞曲が現れ、その後[20]からは目まぐるしい技巧セクションが

始まる。4小節目のピアノパートに現れる「d-cis-d-h-h」がキーワードとなり、止め処なく繰り返される。(譜例 41)



譜例 41 Bartók: Rhapsody No. 1, *Friss*

[24]以降、スコアには、2種類の終結部が記載されており、第1部と第2部を両方演奏するときには、最後に第1部が回帰するヴァージョンを、第2部だけを独立して演奏するときには、その回帰がない短いヴァージョンを、それぞれ演奏するよう指示がある。

第1ヴァージョンの終わり方では、第1部の最初の主題の再帰と自由なリズムのカデンツァで作品を閉じる。第1ヴァージョンの[24]以降では、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》第3楽章でも登場したように、3/8の8分音符3つをしっかりと踏んで民俗舞曲的なリズムを意識したい。[30]で第1部に回帰する様は、規模は違えど《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》とも共通している。

第2ヴァージョンでは、[24]の4小節後に、第2部冒頭、1つ目の舞曲が気まぐれに再帰し、[26]から徐々に技巧セクションへ移行していき、華やかに曲を閉じる。ちなみにバルトークとシゲティによる2度の録音は、いずれも第2ヴァージョンによるものだった。

## 《ラプソディー 第2番》 BB96 (a, b)

### 作品について

1928年夏（当時47歳）に作曲され、バルトークの友人であり、ヴァイオリニストの、セーケイ・ゾルターン（Székely Zoltán）<sup>9</sup>（図9）に献呈されている。セーケイは、1925年にバルトークの《ルーマニア民俗舞曲》BB68をヴァイオリンとピアノのために編曲している。バルトークは、《ラプソディー》第1番と第2番の2曲を書き上げた段階で、セーケイを招き、「どちらかを君に献呈するから選んでほしい」と尋ねたところ、セーケイは、より冒険的で不思議な響きのする第2番の方を選んだという。そして残った第1番は、既にかいたように、シゲティに献呈されたのである。初演は、1928年11月19日にアムステルダムにて行われた。1929年にユニヴェルザール社より出版され、その後、1945年と1947年（改訂版）にブージー・アンド・ホークス社から出版された。



図9 SzékelyとBartók

《ラプソディー第2番》は、《ラプソディー 第1番》よりも、一見複雑で、より滑稽で大胆である。バルトークはこの作品では9曲の民俗舞踊の旋律を用いた。（第1楽章で3曲、第2楽章で6曲）。

《ラプソディー第1番》と同じく、この第2番もオーケストラのために編曲された（BB96b）。第1番で触れた1928年12月22日の手紙では、バルトークはこの《ラプソディー第2番》の管弦楽化の編曲を翌年の計画としてあげている。

初演は、1929年11月26日にブダペストにて、セーケイ・ゾルターン独奏、ドホナーニ・エルネー指揮、フィルハーモニー協会管弦楽団の演奏で行われた。

1929年にユニヴェルザール社より出版され、その後、1930年代の終わりまでこの第2番の改訂が行われ、1949年に改訂版がブージー・アンド・ホークス社から出版された。

---

<sup>9</sup> セーケイ・ゾルターン（Székely Zoltán）：1903-2001：ハンガリーのヴァイオリニスト。リスト音楽院でフバイに学ぶ。バルトークにヴァイオリン協奏曲第2番の作曲を依頼した。

編成は、ヴァイオリン・ソロ、フルート2本、オーボエ2本、クラリネット2本、ファゴット2本、ホルン2本、トランペット2本、トロンボーン1本、チューバ1本、ティンパニ、パーカッション、ツインバロン、ピアノ、チェレスタ、ハープ、弦五部。

## 第1部



ラッシュー (lassú) : モデラート (Moderato)、4/8 拍子。

ニ短調に始まるロンド風の楽章。《ラプソディー 第1番》と同じく 4/8 拍子で、第1部 (ラッシュー) はモデラートのテンポを基本としているが、こちらの構造は、2つのトリオを持つ「A - B - A - C - A」である。主題は、民俗的な装飾が、即興的なやり方で連なるもので、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》第1楽章にも見られた、ルーマニア民俗音楽の「ホラ・ルンガ」のようなメロディと共通している。[3]に始まるB部分は、叙情的で憂いを帯びた旋律となり、[7]に始まるC部分は、野太いキャラクターとなる。[12]からのコーダはずっとイ音の上で鳴り響き、第2部へのエネルギーを溜めていく。fermata breve, poi attacca の表示や、第1番に対し第2部の最後に2つのヴァージョンが無いことから、この《ラプソディー 第2番》に関しては、第1部と第2部を分けて演奏することは考えられていなかったと考えられる。

## 第2部



フリッシュ (friss) : アレグロ・モデラート (Allegretto moderato)、2/4 拍子。

次々と 6 つ目の舞曲が繋ぎ合わされたもので、素材が次々と万華鏡のように現れる。しかしそれをまとめるような再現部はない。

冒頭はト調だが、ミクソリディア調と一致する特殊な音階から成っている。曲想は、単にラブソディックなだけでなく、近代的な感覚を多分にまき散らす。

冒頭から始まる 1 つ目の舞曲は、デコボコした感触のキャラクターで、[8]に現れる 2 つ目の舞曲に向かって徐々に気が狂ったようになってゆく。[11]の 3 つ目の舞曲は、裏拍にアクセントを持ち、4 つ目の舞曲 ([14]) は、目が回りそうなほど高速でぐるぐる回り続ける。[18]の 5 つ目の舞曲は、目まぐるしくキャラクターが変わっていき、まず打楽器の要素の強いキャラクターから、[24]で新しい *grazioso* のキャラクターへ、[26]でまた新しい *dolce* のキャラクターへ変わり、[27]で再び打楽器的要素を取り戻した新しいキャラクターへ、そして [30]で *scherzando* の、気楽でどこかずっこけたようなキャラクターへと変わる。挿入句を経て、[35]でようやく 6 つ目の舞曲が現れる。[37]でピアノ（オーケストラ）パートとソロ・ヴァイオリンの立場が入れ替わり、コーダまで突き進んでいく。やっぱり最後には速度を上げてしまうのが民俗舞曲らしいクライマックスであり、遠ざかって行った最後に、ニ長調のリディア旋法の音階を大きく鳴らして幕を閉じる。



## 2つのヴァイオリンのための《44の二重奏曲》 BB104

### 作品について

ヴァイオリン二重奏の形式は、バルトークがヴァイオリン作品を書き始めた初期の BB26a から、30年の時を経て、この《44の二重奏曲》で再び取り上げられた。

1930年12月8日、バルトークはドイツのフライブルクで自分の《ピアノ協奏曲 第1番》BB91を演奏した。この演奏に先立って、同地の音楽教育学者でありヴァイオリン教授のエーリヒ・ドフライン（Erich Dorflein）が公演を行い、この際に、ドフラインは彼が抱いているヴァイオリン教本に関するプランのことを、バルトークに話した。ドフラインは、「教育的目的に合わせて作られたからといって、芸術的なランクを下げて良いわけではない」という信念を持っていた。バルトークはかつてレショフスキーというピアニストと共著でピアノ教則本を著したことがあり、ドフラインは、彼の妻エルマと共同でヴァイオリン教則本を編さんしようとした時、前記のピアノ教則本の優れた教材を思い起こしたのだった。この時ドフラインが「《子供のために》から何曲かをヴァイオリンの二重奏のために編曲しても良いですか」と尋ねると、バルトークは「新しく民謡の編曲を作っても良いですよ」と答えたという。1930年12月27日付の手紙で、ドフラインは正式にバルトークに作曲を依頼している。バルトークは、翌年の初頭に、第38曲、第39曲、第44曲など、いくつかの二重奏曲を書き送ったが、これらの曲は、ドフラインが想定していた奏者にとっては難しすぎた。1931年4月15日付の手紙で、ドフラインは具体的な演奏技術の問題を書き、バルトークは、この提言に従って、次第に技術的に易しい曲を書いてゆき、ついに44曲まで書き進めていった。しかし、ドフラインの教則本には、これらの曲は一部しか収録されなかった。

この二重奏曲では、旋律に対して対旋律的な旋律を対置したり、あるいは独特の音響的背景の上で旋律を際立たせたり、といった手法が用いられている。ハンガリーをはじめ諸国の民俗的な素材が多く用いられているが、常に主音、属音、第三音は確保されているため、民俗的な色彩が濃厚な上、西洋音楽の教育目的からも少しも外れることがない。

1. からかい歌 Párosító

Béla Bartók

Andante,  $\text{♩} = 52$

女性の歌。ホ長調、中間部は同一旋律でト長調となる。

A pünköszi rózsza kihajlott az útra,  
Nincs, ki leszakaszsa,  
Csak úgy hervad rajta.

牡丹の花が道に身を乗り出しています、  
誰も摘み取るものはおらず、  
ただしおれています

2. メイポールダンス Kalamajkó

ト長調、第1 ヴァイオリンは細かいリズムを持つ。

3. メヌエット Menuetto

ト長調、第2 ヴァイオリンがやや不規則なリズムを刻む。

4. 真夏の夜の歌 Szentivánéji

イ長調、第2 ヴァイオリンは後半嬰ハ短調、嬰ト短調、嬰ヘ短調と転調する。

5. スロヴァキアの歌 (1) Tót nótá

ホ長調。

6. ハンガリーの歌 (1) Magyar nótá

Moderatamente mosso,  $\text{♩} = 116$

老女の歌。ホ短調。楽譜上には「♩=116」と提示されているが、実際の歌はそれよりやや遅めの「♩=106」で歌われる。

<p>(英語訳)</p> <p>To the slippers of the miss, (csigirigiri),</p> <p>A splinter got into her little toe, (bagaragari).</p>	<p>無くしたスリッパに、(csigirigiri)、</p> <p>彼女の小さなつま先に破片が入った、</p> <p>(bagaragari)</p>
--	--

## 7. ワラキアの歌 Oláh nóta

ニ短調、前半第2 ヴァイオリンが旋律を受け持つ。

## 8. スロヴァキアの歌 (2) Tót nóta



老女の歌。イ短調、カノン風。

<p>(英語訳)</p> <p>Hey, you fair Marishka,</p> <p>Do not go to Komarino!</p> <p>People know you there,</p> <p>They will flog you there!</p>	<p>ねえ、あなたは良心的な Marishka、</p> <p>Komarino に行かないで！</p> <p>人々はそこであなたを知って、</p> <p>彼らはそこであなたを騙すでしょう！</p>
--	---

## 9. 遊びの歌 Játék



若い女性の歌。ト長調、5 度ずつ移調される旋律。楽譜上には「♩=120」と提示されているが、実際の歌は *Tempo giusto* 「♩=96」で歌われる。

<p>(英語訳)</p> <p>The mouse jumped after the starling, Do not give me, mother, to a widower.</p> <p>The Lord has promised me That surely a young man shall I marry.</p>	<p>ネズミはムクドリの後には飛び降りた、 お母さん、私を男やもめに与えないでください。</p> <p>主は私に約束しました、 確かに若い男が私と結婚するでしょうと。</p>
---	---

#### 10. ルテナアの歌 Rutén nóta

フリギア旋法風、ホ短調。素材はルテナアの民俗音楽である。

#### 11. 子守歌 Gyermekrengetéskor

第1 ヴァイオリンは変ロ短調、第2 ヴァイオリンはホ短調で演奏される。

#### 12. いなか踊りの歌 Szénagyűjtéskor

旋律はホ長調、複調的に扱われる。

#### 13. 結婚の歌 Lakodalmás

ニ長調。

#### 14. 枕踊り Párnás-tánc

ニ長調。

#### 15. 兵士の歌 Katonanóta

イ調、調性が浮動する。

## 16. ブルレスク Burleszk



若い男性の歌。変ロ長調、後半ピッチカート伴奏が入る。素材はルテニアの民俗音楽。楽譜上には「♩=112」と提示されているが、実際の歌はそれよりやや遅めの「♩=104」で歌われる。

<p>(英語訳)</p> <p>Oh, my darling, little darling, My heart is hurting ever so much, (hey, hey, shi iara, shi mai mandra dana)</p>	<p>ああ、私のダーリン、小さなダーリン、 私の心はこれほどまでに傷ついています</p>
---	--

## 17. ハンガリー行進曲 (1) Menetelő nótá

イ長調、伴奏は半音階的である。

## 18. ハンガリー行進曲 (2) Menetelő nótá

ニ短調、ドリア旋法風、古い農民歌のリズムを用いる。

## 19. おとぎ話 Mese

ト長調、1小節は3+3+2のブルガリアン・リズムからなる。

## 20. 歌 Dal

ト長調、シンコペーションの前楽節とそうでない後楽節から成り、それが3回反復される。

## 21. 新年の歌 Ujévköszöntő



女性の歌。イ長調、旋律が3回反復される。楽譜上には「♩=60」と提示されているが、実際の歌は *Tempo giusto* で「♩=88」で歌われる。

<p>(英語訳)</p> <p>Yester or the day before, Did the stag not come through here? Hoy, I'm singing carols, Lord!</p>	<p>昨日または一昨日、 ここに飼い犬は来ませんでしたか？ ホーイ、私はキャロルを歌っています、主 よ！</p>
--	--

## 22. 蠅の踊り Szúnyogtánc

ニ短調、ただし下5度のカノンのため複調風になる。

## 23. 花嫁の歌 Menyasszony-búcsúztató

ニ短調、ルテニアの古民謡の旋律は終始第2ヴァイオリンが歌う。

## 24. こっけいな歌 Tréfás nóta

ニ長調、リズムが面白い。素材はルテニアの民俗音楽である。

## 25. ハンガリーの歌 (2) Magyar nóta

ドリア旋法風のニ短調、半音階的な対旋律を持つ。

## 26. 冗談の歌 Ugyan édes komámasszony

イ長調、カノン風、7小節フレーズ。

27. 手足を打つダンス Sántatánc

イ長調、アクセントの移動が特徴的である。

28. 悲しみ Bánkódás



男性の歌。イ短調、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンの掛け合っていく。歌詞により、逆付点の最初の短い音符の語気が強くなること、そして長くなり得ないことを実感できる歌。

Pej paripám rézpatkója de fényes, Madarasi csárdás lánya de kényes, Kényes cipője, kapcája, De sok pénzemet kóstálja hiába!	私の茶色の馬の銅の靴が輝いています、 Madaras の田舎娘は可憐で、 彼女の繊細な靴、ストッキング、 しかし、私はどれくらいのお金を無駄に投 じるでしょうか！
--	---

29. 新年の歌 (2) Újévköszöntő

ホ短調、拍子とリズムがやや複雑。

30. 新年の歌 (3) Újévköszöntő

イ調、ドリア旋法風。

31. 新年の歌 (4) Újévköszöntő

ニ短調、5 拍子の歌。

32. マーラマロシュの踊り Máramarosi tánc

ニ調、ピッチカートが第1ヴァイオリンに入る。

33. 収穫の歌 Aratáskor

前半は第1ヴァイオリンがニ調、第2ヴァイオリンが嬰ニ調、後半は第1ヴァイオリンが変ロ調、第2ヴァイオリンがイ調となり、いずれも旋法風である。

34. 数え歌 Számláló nótá

旋律は短調で始まるが、全体は複調でできている。

35. ルテニアの踊り Rutén kolomejka

イ調、装飾音を伴う。ルテニアの民俗音楽が素材となっている。

36. バグパイプ Szól a duda

第1ヴァイオリンはイ調、第2ヴァイオリンはト調、装飾的に変奏された形が付いている。バルトークのオリジナルの旋律でバグパイプの音楽を模倣したもの。

37. 前奏曲とカノン Preludium és kánon

ロ調、後半がバグパイプ風。

38. ルーマニアの輪踊り Forgató

ニ長調。

39. セルビアの踊り Szék tánc

変ホ長調、技巧的になってくる。素材はセルビアのタンブールによる民俗音楽。

40. ワラキアの踊り Oláh tánc

ト短調、ジプシー風。



#### 41. スケルツォ Scherzo

ニ長調、ユーモアのある、おどけた曲。

#### 42. アラビアの歌 Arab dal



北アフリカ、アラブの笛と太鼓による伴奏を伴う男性の歌が素材となっており、異国情緒が漂う。ト調、バルトーク・ピッチカートが出てくる。

#### 43. ピッチカート Pizzicato



年配の女性の歌。ト長調、全曲ピッチカート。

Nem láttam én télbe fecskét,  
Most öltem meg egy pár csüskét,  
Ettem annak szívét, máját,  
Csókolom galambom száját.

私は冬にツバメを見ませんでした、  
私は丁度一對の鶏を殺したところです、  
私は、その心臓、肝臓を食べました、  
そして私は最愛の口にキスをします。

44. トランシルヴァニアの踊り Erdélyi tánc



イ調、ルーマニアの村のジプシーヴァイオリン弾きの旋律。楽譜上には「♩=84」と提示されているが、実際は「♩=104-120」で演奏された。

## ヴァイオリン、クラリネットとピアノのための《コントラスツ》 BB116

### 作品について

バルトークが、1938年9月24日（当時57歳）に、ブダペストで完成させた作品。

「私は、この夏大変忙しかったです。ヴァイオリン協奏曲の他にシゲティとアメリカのジャズクラリネット奏者、グッドマンのために2曲を仕上げました（この曲は正確には3曲となるはずで、全部で16分かかります）…」

（1938年10月、バルトークによる手紙より）

1939年1月9日、シゲティ・ヨーゼフ（Szigeti Joseph）、ベニー・グッドマン（Benny Goodman）、ペトリ・エンドレ（Petri Endre）によってニューヨークで初演されたときは、〈狂詩曲（ラプソディー） – 二つの舞曲〉として、現在第1楽章、第3楽章となっている「ヴェルブンコシュ（募兵の踊り）」と「シェベシュ（速い踊り）」の2つの楽章からなっていた。

「できれば、作品が2つの独立した部分からなっているとよいのですが（ちょうどヴァイオリンのための《ラプソディー 第1番》のように別々に演奏できますから）。そしてもちろんクラリネットとヴァイオリンの華麗なカデンツァがあることを希望します。」

（1938年8月、シゲティの手紙より）

バルトークは最初、要求通り求められた2楽章だけを送ったが、後であえて三つ目の第2楽章を依頼者に渡した。「セールスマンはふつう求められたより少なくしか持って来ませんが、例外もあります」（バルトーク）。

完全な最終版は、バルトーク自身のピアノで演奏・録音され、名前も、トリオでもなく、もっと標題樂的で、舞曲のためのありふれた名前よりもっと一般的でもっと抽象的な〈コントラスツ〉（対比）と名付けた。



図 10 Szigeti, Bartók, Goodman

## 第 1 楽章

Moderato, ben ritmato, ♩ = ca. 100-94

Violin *pizz.* *f* *mf* *p* ⑤

Clarinet in A *p*

Piano Moderato, ben ritmato, ♩ = ca. 100-94 ⑤

*mf* *p*

ヴェルブンコシュ（Verbunkos, 募兵の踊り）、Moderato, ben ritmato 4/4 拍子。

ヴェルブンコシュは、練兵に応募して入隊する際に酒場でジプシー楽団の演奏と歌い踊るハンガリーの風習である。

冒頭のヴァイオリンのピチカート（ラヴェルの《ヴァイオリン・ソナタ》のブルースに触発された）で第 1 主題が現れ、付点リズムに基づく素朴な踊りと後に続く明快な旋回を持って、古くからのハンガリー音楽特有の姿を表している。やがて速度が落ち、第 2 主題に入る。この旋律はヴァイオリンのための《ラプソディー 第 1 番》やそれら共通の源泉であるルーマニア民俗音楽に見いだされる「ホームシック的」な音の調子と関係を持っている。展開部は第一主題の再帰によっているが、付点の要素が対位的に用いられ、反行型のかけ合いに発展し、素材のいろいろな変奏が展開される。クラリネットのカデンツァ前で暗示的再現部となり、カデンツァ後には幕開けの素材だけが回想される。

## 第 2 楽章

Lento, ♩ = 60-63

III ⑤ ♩ = 63

Clar. in A *p* *pp* *p*

Lento, ♩ = 60-63 ⑤ ♩ = 63

*pp*

ピヘネー (Pihenő, 休憩)、Lento。

「バルトークは彼の的確な形式感覚、平衡感覚、あるいはこの感覚と呼ばれるあらゆるものによって、この驚くべき静けさと自由な空気を含む“夜の曲”を作品につけ加える衝動にかられた。この「夜の曲」は後に欠くべからざるものであることがわかってくるのである。」

(シゲティ)

拍子は一定せず、拍節を感じさせない。観念的であり、個人的な性格の内省的な旋律と響きに満ちている。第1部はヴァイオリンとクラリネットが、鏡像反行的に動き、ピアノが静かな音響を作る。最初の主な形式単位はハンガリー民謡構造の型に従っている。

〔第一句: 1～5 小節目、第二句: 6～10 小節目 (5 度上)、第三句: 11～14 小節目 (ゼクエントのように基本旋律を繰り返す)、第四句: 15～18 小節目 (カデンツ的)〕

第2部はピアノがリズムをオクターヴで次第に細かく刻み始め、ヴァイオリンとクラリネットの二重奏が新しい旋律要素で二声の対位を続ける。死を予感させるヴァイオリンによる強烈な d の保続音の後、第3部は空気のようなヴァイオリンとクラリネットの和音の中で、冒頭の第一句を、東洋的で神秘的な旋律でピアノが変奏する。鳥の羽ばたきのようなヴァイオリンのトレモロとクラリネットのトリルを挟んで、クラリネットとピアノがカノン奏し、ヴァイオリンの連続5度の上で、ピアノに主要旋律が再帰する。葬儀の行列を思わせる a の連続が続く。

### 第3楽章

\* Allegro vivace, ♩ = 140

Clar. in Bb

Allegro vivace, ♩ = 140

シエベシユ (Sebes, 急速な踊り)、Allegro vivace。

楽器の持ち替えを必要とし、クラリネットは B♭ 管・A 管の二本、ヴァイオリンは最初の 30 小節で変則的に調弦したヴァイオリン (G♯ - D - A - E♭) が指定されている。変調のために減 5 度と完全 5 度が交互に奏される序を経て、クラリネットにより第 1 のロンド主題が提示され、ピアノの第 2 のロンド主題の入りに際し、ヴァイオリンの伴奏も変化する。2 つの主題は併せて楽章のロンド主題を作り、互いに補い、対抗しながら全楽章の支柱構造を形作る。この「無窮動的な姿」は、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》の第 3 楽章でも見いだされるルーマニアの器楽舞曲の背景を持っている。中間部はブルガリア風の複雑な拍子と、ハンガリーの農民歌の様式的要素が混ざっている。中間部後半で、民謡的性格は背後に移り、音階旋律は楽器によって平行に、また鏡像反行的な動きをしながら、不安定ではっきりしない調性を持っている。第 2 のロンド主題の雰囲気再現し、象徴的な「ジャズ風」の場面が現れる。ヴァイオリンのカデンツァの後は第 1 のロンド主題が長く展開され、クライマックスへ達する。

## ヴァイオリン協奏曲（第2番） BB117

### 作品について

バルトークは、1937年8月から1938年12月31日（当時56～57歳）にかけて、ブダペストでこの作品を書いた。《ラプソディー第2番》BB96bを献呈したハンガリーのヴァイオリニスト、セーケイ・ゾルターン（Székely Zoltán）の依頼によって書かれ、彼に捧げられている。セーケイの依頼にバルトークは巨大な変奏曲形式を提案したが、セーケイは伝統的な3楽章形式の協奏曲スタイルを望んだ。1939年3月23日、アムステルダムで、ソリスト：セーケイ・ゾルターン、指揮：ウィレム・メンゲルベルク（Willem Mengelberg）のもと、ロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団と初演されたが、バルトークは不在だった。バルトークが自分の《ヴァイオリン協奏曲（第2番）》が演奏される機会に立ち会うのは、それから数年後、アメリカにおいてだった。なお、ハンガリー初演は、バルトーク亡命中に、クルージ・ナポカ（Cluj-Napoca, コロジュヴァール Kolozsvár）で、ソリスト：セルヴァーンスキ・ペーテル（Szervánszky Péter）、指揮：ヴァシ・ヴィクトルの演奏で行われた。バルトークの生前は、長い間彼の唯一のヴァイオリン協奏曲だと思われていたが、バルトークの死後《ヴァイオリン協奏曲第1番》が再発見されたため、この作品が第2番と番号付けされるようになり、1946年にブージー・アンド・ホークス社によって出版された。

この協奏曲の第1楽章と第3楽章は、同じ主題の素材からなる変奏で、形式上お互いが忠実に補完し合っている。バルトークの作曲技法における最も卓越した特徴は、共通の源泉から派生する厳格な主題構成である。《ヴァイオリン協奏曲（第2番）》における第1楽章と第3楽章という2つの楽章は、《弦楽五重奏曲第5番》におけるシンメトリーに配置された第2楽章と第4楽章のように、形式と主要な外枠に関して、それぞれが関連し合い、お互いに重ね合わせることで可能である。

作品中に用いられている音階一つをとっても、まるで音楽史が詰まったような作品になっており（ダイアトニック=古典、クロマティック=ロマン、十二音=近代、四分音=現代）、音階の持つ色彩と、民俗的要素のキャラクターの強さが共存している。

編成は、独奏ヴァイオリン、フルート2本（ピッコロ1本）、オーボエ2本（イングリッシュ・ホルン1本）、クラリネット（B♭）1本、クラリネット（A）1本（バスクラリネット（A）1本）、ファゴット2本（コントラファゴット1本）、ホルン（F）4本、トランペット

(C) 2 本、トロンボーン 3 本、ティンパニ、パーカッション（トライアングル、スネアドラム 2 台（スネアあり、なし）、バスドラム、シンバル 2 台（合わせシンバル、サスペンディッド・シンバル）、タムタム）、チェレスタ、ハーブ、弦五部。

## 第 1 楽章



アレグロ・ノン・トロッポ（Allegro non troppo）、ロ調（ロ短調）。

古典的なベートーヴェンのソナタ形式をモデルにしている。「アレグロ・ノン・トロッポ」と記されているが、ヴァイオリン・パートの手稿譜の 1 つには、最初「ヴェルブンコシュのテンポで」と題されているものがある。ヴェルブンコシュ様式の影響は、例えば《ラブソディー》や《コントラスツ》など、バルトークのヴァイオリン独奏の入る作品に最も鮮明に現れており、バルトーク自身もこのことに対して十分に意識的だった。冒頭ではハーブが静かに、ロ長調の和音をかき鳴らして始まり、調性感が出ている。独奏ヴァイオリンが弾きはじめる第 1 主題は、ハンガリーの民族舞曲ヴェルブンコシュ（verbunkos）が基になっており、それを踏まえた五音音階だが、次第に音が増えていき、第 2 主題では 12 音階の音がすべて登場し、ソロとオーケストラで 12 音による受け答えをする。主要主題で 12 音を用いるのは、バルトークにとって前例のないことだった。展開部では、古典的な全音階のパッセージが独奏ヴァイオリンに現れる。盛り上がりどころに向けての構築に、黄金比率が用いられており、提示部と再現部の第 2 主題では、再現部で提示部に対して逆行形を用いるなど、線対称的な効果を出している。ソロのカデンツ前には、四分音まで使われる。194 小節目の楽譜を逆さまにすると、第 1 主題が読まれることも面白い。（譜例 42）



譜例 42 Bartók: Violin Concerto No. 2



## 第2楽章



アンダンテ・トランクイロ（Andante tranquillo）、ト調。

変奏曲形式、主題と6つの変奏によって構成される。振り返ると、初期の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》（1903）の第2楽章さえも思い出させる。

主題は、1+1+2/ 1+1+2+2 という、まるで心の一番大事なところを静かに語るための言葉を紡いでいくようなフレーズから成る。

第1変奏、2つずつのスラーによる変奏となっている。葉が揺れ、さまよい落ちるような流れを持つ。

第2変奏、ハープと独奏ヴァイオリンの対話。最後のひとフレーズは、チェレスタと合奏になる。

第3変奏、ロ音の土台の上で、目を見開き少し気が狂ったような、運命的な緊張感を伴う。

第4変奏、オーケストラの主題の上で、即興的な変奏。主題後半部分からは、オーケストラがカノンを始め、そのまま第5変奏前のカノンによる推移部へと繋がる。

第5変奏、とりわけトリッキーな変奏で、独奏・オーケストラ共に名人芸のようである。

第6変奏、独奏ヴァイオリンとオーケストラのカノン。オーケストラパートにバルトークピッチカートが用いられていたり、独奏ヴァイオリンにリコシェが用いられていたり、音の効果が独特で面白い。

最後に主題が思い出のように回帰し、消えていく。

## 第3楽章



アレグロ・モルト（Allegro molto）、ロ調。

古典的なソナタ形式。第1楽章の変奏曲とも言えるような、第1楽章と同じ素材に基づいた主題が多用され、変容している。バルトークの好んだアーチ形式が形成される。終始、民俗舞踏的な疾走感が強く感じられる。

5小節目～：第1楽章第1主題（7小節目～）の変奏、

90小節目～：第1楽章第2主題前の推移部（56小節目～）の変奏、

126小節目～：第1楽章第2主題（73小節目～）の変奏（12音）、

165小節目～：第1楽章展開部の全音階部分（160小節目～）の変奏、

219小節目～：第1楽章179小節目の変奏、

260小節目～：第1楽章194小節目の変奏、

297小節目～：第1楽章再現部前の *tutti*（204小節目～）の変奏、

320小節目～：第1楽章再現部（213小節目～）の変奏、

400小節目～：第1楽章248小節目同様、提示部の逆行形、

422小節目～：第1楽章第2主題の要素（12音）、

450小節目～：第1楽章のカデンツ的な位置で、コードまでの移行部、

555小節目～：第1楽章カデンツ開け（344小節目～）に相当し、最後まで3連符のリズムが続く。

### 第3章 無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ BB124

#### 作品について

1944 年、当時 63 歳のバルトークが、アメリカ合衆国ノース・カロライナ州のアッシュヴィル (Asheville) にて作曲した《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》は、20 世紀の最も偉大な作品に値する。

この作品は、バルトークが、アメリカへ亡命した後、悲惨な貧困と精神的な不安感、そして白血病、こうした絶望的な状況で書き上げられた。「将来の見通しは暗いことばかりです。」…1944 年 12 月 17 日付のウィルヘルミーネ・クリール夫人宛に書き送った手紙からもその状況は伺えるが、この手紙には、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》についても書いている。

「私はもう 1 つ新しい作品を作りました。アッシュヴィルでユーディ・メニューイン (Yehudi Menuhin)<sup>10</sup>のために書いた無伴奏ヴァイオリンのためのソナタです。彼は、この曲を 11 月 26 日のニューヨークでのリサイタルで初演しました。その演奏は実に見事なものでした。このソナタは 4 つの楽章でできていて、およそ 20 分かかります。私はそれがちょっと長すぎるのではないかと心配していました。考えてもみてください。ヴァイオリンだけを 20 分間も聴き続けねばならないのです。しかし、実際には全く大丈夫でした。少なくとも私自身にとっては。」

(1944 年 12 月 17 日付、クリール夫人宛の手紙より)

この手紙には、作曲には「数週間」を要したこと、またそれが 1943 年の 12 月から 1944 年の 3 月にかけて休暇で滞在していたアッシュヴィルで完成したこと、などが述べられている。作品の最後の小節の後には、1944 年 3 月 14 日という日付が記されている。(図 11)

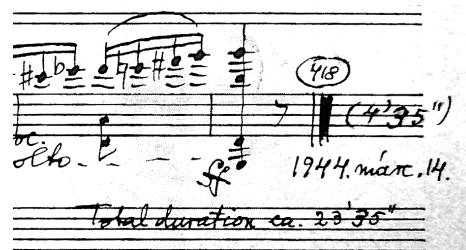


図 11 Bartók: Sonata for Solo Violin

<sup>10</sup> ユーディ・メニューイン (Yehudi Menuhin) : 1916-1999、アメリカ、ニューヨーク生まれのユダヤ系ヴァイオリニスト。年少の頃からヴァイオリンの神童としてその天才ぶりを発揮し、世界的に有名になった。第二次世界大戦中、アメリカに亡命していたバルトークを深く尊敬していた。

そしてこの作品がバルトーク最後の完成された作品となる（これに続く《ピアノ協奏曲 第3番》と《ヴィオラ協奏曲》は、実際は未完成の作品である）。

この作品は、ヴァイオリニスト、メニューイン（当時27歳）が1943年11月、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》の演奏上の教示を乞うためバルトークを訪れたことがきっかけとなって、メニューインによって委嘱された。バルトークとメニューイン2人で検討した末、1944年11月26日にニューヨークで初演されている。委嘱者として、メニューインは独占上演権を一定の期間保持することができた。1944年6月30日、バルトークは手紙で次のように触れている。「独占権について、私は1年というのは短すぎると思います。少なくとも2年は提供したいと思います」。結局この《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》は、1947年、バルトークの死後2年を経て、独占権の満了後、ブージー・アンド・ホークス社から、メニューインの編集で出版される。

先述のクリール夫人宛の手紙からも窺うことができるように、ヴァイオリン・ソナタや弦楽四重奏曲に多くの優れた作品を創ったバルトークにとっても、無伴奏のソナタはかなりの冒険であった。バルトークは、ボウイングやフィンガリングといった奏法上の問題は全てメニューインに一任し、専らバルトーク自身の強い造形への意志と理想の統御力をもってこの冒険に乗り出した。バルトークの内的な創造的欲求は、それまでの習慣的なヴァイオリン奏法の制約をとびこえて、全く新しい多彩なヴァイオリンの響きを獲得することができたのである。「この作品が演奏可能であるときいて大変喜んでおります。」…1944年7月30日メニューイン宛の手紙でこのように語っているが、この作品には、あらゆるヴァイオリン・テクニックが使われている。

この《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》は、バルトークが書いたヴァイオリンのための作品、もっと言えば、バルトークが書き終えた最後の作品である。それ以前に彼がヴァイオリンのために書いた曲を見てみると、印象的な作品群をなしていることが分かる。それら一連の作品の最後に、バルトークは、これまでの経験を総括し、ヴァイオリンの音と技術的可能性、表現の可能性を吟味し、彼がそれまで知らなかった「ヴァイオリンに限定する」という試練を自らに課した。無伴奏ヴァイオリンのための作品の音響的、技術的要求を直視し、この楽器が秘めている可能性を、その極限までの表現が追求され、押し広げた結果、このような孤高の重要作品が生まれたのである。

## メニューイン版と原典版（バルトーク・ペーテル版）の比較

初演に向けてバルトークとメニューインがやり取りを交わした、確認点や訂正点を踏まえながら、メニューイン校訂版とバルトーク・ペーテル校訂版を、ここでは音楽の運び順に比較していく。

「いくつかの（ごく小さい）変更があるのですが、賛成していただけますか？

第2楽章 62小節目（e-c-c）3つ目の8分音符。」

（1944年6月30日、メニューインへ宛てたバルトークの手紙より）

もともと「e-c-g-c」と書かれていた該当の和音だが、メニューイン版（譜例49）では、バルトークの要求が *ossia* として書かれており、原典版（譜例50）でのみ反映されている。



譜例 48 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*



譜例 49 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*



譜例 50 Urtext: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

私の見解では、バルトークは *poco allarg. al* ♩=ca. 104 の実現のために、該当の和音を同時に発音可能な三重音にすることでテンポの急激な減速を防ぎ、最後の 2 つの四重音までもたせようとしていると考える。よって、ここでは原典版を優先したい。

「第 3 楽章は、終わりまでずっと弱音器をつけて演奏することもできます。あるいは、全部弱音器なし、ということも考えられますが、どうでしょう？」

(1944 年 6 月 30 日、メニューインへ宛てたバルトークの手紙より)

ファクシミリには、49 小節目に初めて *con sordino* が現れるが (譜例 51)、メニューイン版では 30 小節目で *con sordino* が現れ (譜例 52)、49 小節目では、括弧書きで (*senza sord. ad lib.*) と書かれている (譜例 53)。原典版ではファクシミリに忠実に記されている (譜例 54)。



譜例 51 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Melodia*, 49



譜例 52 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Melodia*, 30



譜例 53 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Melodia*, 49



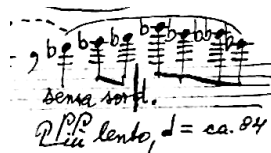
譜例 54 Urtext: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Melodia*, 49

「母さんとメニューイン宅の夕食に招かれた。まだ完全に弾けてはいなかったが、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を聞かせてもらった。修正すべき点がたくさん見つかり（私にとって）、本当に良い機会だった。4 時間も語り合った。問題点はすでに改善し、難しい曲には違いないが、それでもスムーズに演奏できる。」

（1944 年 10 月 31 日、ニューヨークから息子ペーテルへ宛てたバルトークの手紙より）

この際に、間違いなくこの点についても話し合っているはずで、その結果、30 小節目で弱音器を付けることになったことが想像される。

49 小節目から *con sordino* という元々のバルトークのアイディアも踏まえ、メニューイン版の 49 小節目の (*senza sord. ad lib.*) は不採用とし、*senza sord.*の場所は 3 つの版とも共通して 64 小節目のため、30 小節目から 64 小節目まで弱音器をつけて演奏する、ということでバルトークとメニューインが納得した可能性が高い。（左から、ファクシミリ版、メニューイン校訂版、原点版）



「第 4 楽章 348 小節目の最後から 2 番目の音は B♭ が正しい、私の間違いでした。」

（1944 年 6 月 30 日、メニューインへ宛てたバルトークの手紙より）

ファクシミリには確かに ♭ が無く、ロ音になっている（譜例 55）。メニューイン版ではきちんと反映されていたが（譜例 56）、原典版では括弧書きで [♭] が足されているのみである（譜例 57）。



譜例 55 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*



譜例 56 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*



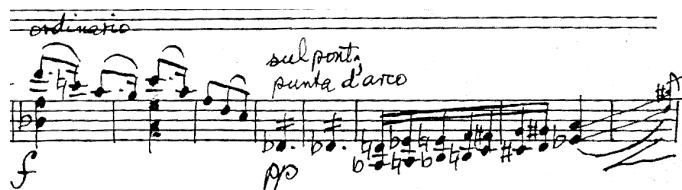
譜例 57 Urtext: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*

「(いくつかの (ごく小さい) 変更があるのですが、賛成していただけますか?)

第4楽章 354小節目 (8分音符の5連符)。」

(1944年6月30日、メニューインへ宛てたバルトークの手紙より)

もともと16分音符で書かれていた上行系(譜例58)を、8分音符の5連符に変更する要求で、原典版(譜例60)では要求通りに反映されているが、メニューイン版(譜例59)では16分音符の5連符になってしまっている。



譜例 58 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*



譜例 59 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*





譜例 60 Urtext: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Presto*

これはメニューイン版編集段階でのただのミスだと想像できるので、迷わず原典版を採用したい。

この他にも、いくつかメニューイン校訂版と原典版では異なる点があるが、メニューインが、バルトーク本人と直接話して決まったものも多いはずであり、必ずしもファクシミリや原点版に「戻る」ことが最良とは言えない。メニューインが書き残した指遣いやボウイングが、非常に参考になることは言うまでもない。また、所々1度やオクターヴの重音にしている箇所は、（私はファクシミリや原典版のように単音で演奏するが）ヴァイオリニスティックで効果的であることも間違いない。

## 結論

### バッハの無伴奏ヴァイオリン作品、バルトークのヴァイオリン作品からの考察

第1章、第2章、第3章で述べてきたことを、ここにまとめる。前述と重複する点もあることを、予めお断りしておきたい。

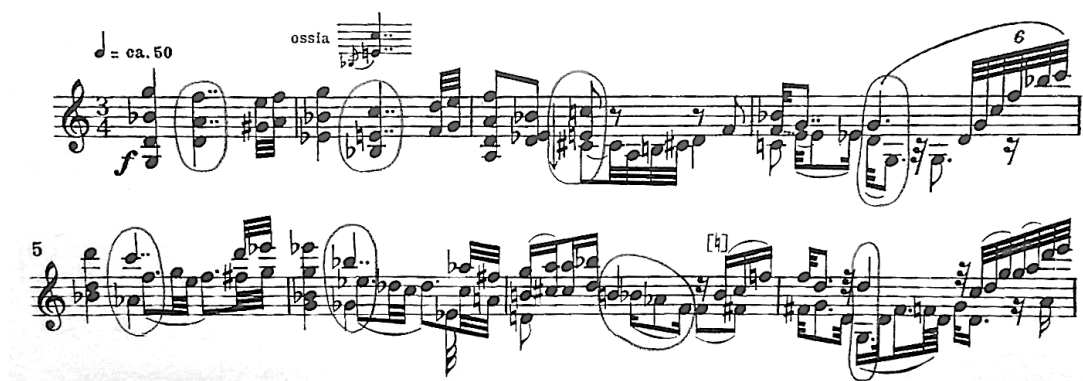
#### 第1楽章



テンポ・ディ・チャッコーナ (Tempo di ciaccona) (シャコンヌのテンポで)、ト調、ソナタ形式。

Ciaccona ではなく、Tempo di ciaccona というこの指示は、正確な規定である。というのも、この作品における〈シャコンヌ〉との類似は、その悠々として毅然としたテンポと、第1主題のはっきりしたリズムの性格の点に限られているからだ。バロック時代の〈シャコンヌ〉の最も重要な形式上の原理は、8小節ないし2つの4小節のバス主題、あるいは和声的基本構造の上に書かれた変奏曲であり、その原理には当てはまらない。この楽章は古典派、ベートーヴェンの、通常のソナタ形式の3部分構造をしており、提示部、展開部、変形された再現部を備えているのである。

冒頭は4+4の8小節フレーズで始まり、最初の8小節では、バッハの〈シャコンヌ〉(譜例62)、あるいは〈サラバンド〉(譜例63)のように、1拍目だけでなく、付点のついた2拍目にアクセントを置く典型的なステップを大切に演奏したい。(譜例61)



譜例 61 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 62 Bach: Partita II BWV 1004, *Ciaccona*



譜例 63 Bach: Partita II BWV 1004, *Sarabanda*

4 小節目に現れる逆複付点では、44 のデュオで体得した言葉とリズムの関係を、ここに活かしたい。

9 小節目からは 3+3+2 と少し変則的になるが、8 小節フレーズであり、最後の小節（11、14、16 小節目）で、毎回上記のステップを感じ直すことができる（譜例 64）。



譜例 64 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

9 小節目に現れる凄まじい跳躍は、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第1番》の[1]の6小節目に登場したワルツの挿入句（譜例 65）を思い出させ、高低差の中にバルトークなりのスイングと男女の駆け引きのようなものを感じて演奏したい。



譜例 65 Bartók: Violin Sonata No. 1, BB84. 1<sup>st</sup> mov.

なお、この提示部の第1主題は、《ヴァイオリン協奏曲（第2番）》と同じく、4行構成と5度の応答を備えているだけでなく、進行がほぼ一致している（譜例 66, 67）。

♩ = ca. 50      ossia

5

9 IV. IV.

12 *più f*

15 *pizz. arco* *p* *pizz. arco*

譜例 66 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

Allegro non troppo, ♩ = 100      1

5

11

15

10

22

poco allarg.

51

譜例 67 Bartók: Violin Concerto No. 2. 1st mov.

続いて、17小節目からの推移部（譜例 68）も、フレーズは 4+4 小節で始まり、その後少し変則的な 2+3+1 小節と続く。ここでは、バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》第 1 番（譜例 69）と第 3 番（譜例 70）の〈フーガ〉にも挿入されているように、バロックのヴァイオリン音楽の特徴のひとつである、開放弦の保続低音と、対比させる重音が使用されている。



譜例 68 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 69 Bach: Sonata I BWV 1001, *Fuga*



譜例 70 Bach: Sonata III BWV 1005, *Fuga*

メニューイン版ではこの部分に全て 2 音ずつのスラーが加えられている（譜例 72）。



譜例 71 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 72 Menuhin: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

バッハの該当箇所（譜例 69, 70）でも、もちろんメニューインが記したようなスラーを加えて演奏されることも多いので、バロックの発想からするとどちらも正しく、奏者の自由に任せられる。しかし、私の見解では、スラーを加えずに演奏することを選択の方が好ましい。なぜならば、22 小節目の 2 拍目のみにバルトークが意図的にスラーを付けていたところに着目すると（譜例 73）、そのスラーは唯一そこに現れるイ音でなく「変ロ音」という保続音の変化に色を付けるためのものであり、そのスラーが非常に重要と思われるからである。

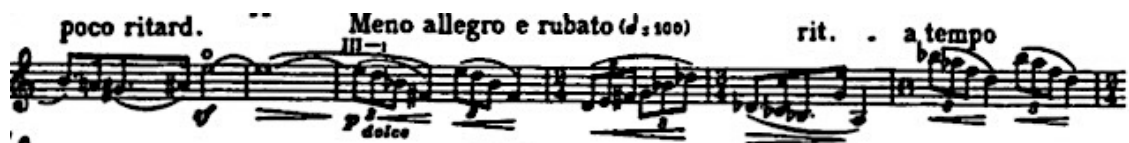


譜例 73 Urtext: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

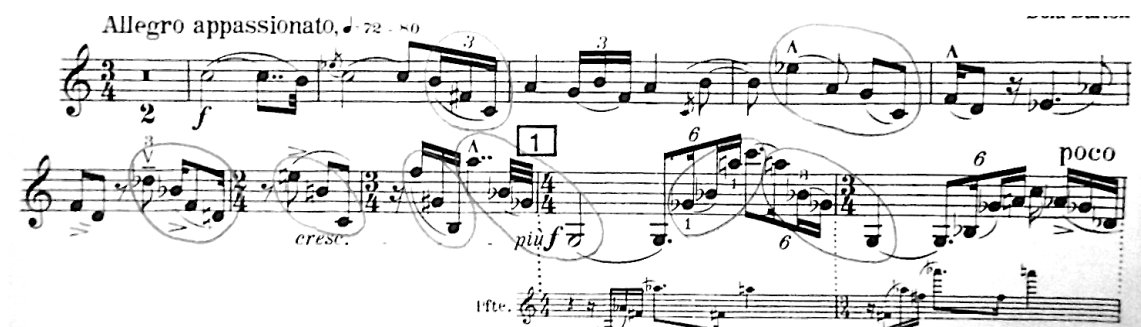
20 小節目～21 小節目にかけて現れる、スラーと松葉を伴う 4 音の下行系（譜例 74）は、《ヴァイオリン協奏曲（第 1 番）》の第 2 楽章の 12 の 10 小節後（譜例 75）や、《ヴァイオリンソナタ第 1 番》第 1 楽章のキーワードである 4 音の下行形（譜例 76）と共通しており、バルトークにまつわる女性像を回想させられる。



譜例 74 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 75 Bartók: Violin Concerto No. 1. 2nd mov.



譜例 76 Bartók: Violin Sonata No. 1. 1<sup>st</sup> mov.

この 4 音の下行形は第 2 主題（32 小節目～）のモチーフともなっている。





42 小節目で初めて 4/4 拍子が 1 小節が現れ、ここは極めて難所の 1 つでもあるが、拍感をかなりしっかりと内側に持ち、43 小節目で頂点に達する前に 3 拍子から 4 拍子になるという拍子によるフレーズの膨張を、テンポではなく拍子感により実現させたい（譜例 77）。



譜例 77 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

展開部（53 小節目～）に入り、第 1 主題のパラフレーズとその動機的断片が繰り返し広げられる。4 (2+2) + 4 (2+2) の 8 小節のフレーズがあった後、61 小節目で初めて、シャコンヌの特徴である 2 拍目からの開始が現れる（譜例 78）。ここで今一度〈シャコンヌ〉を意識してみたい。

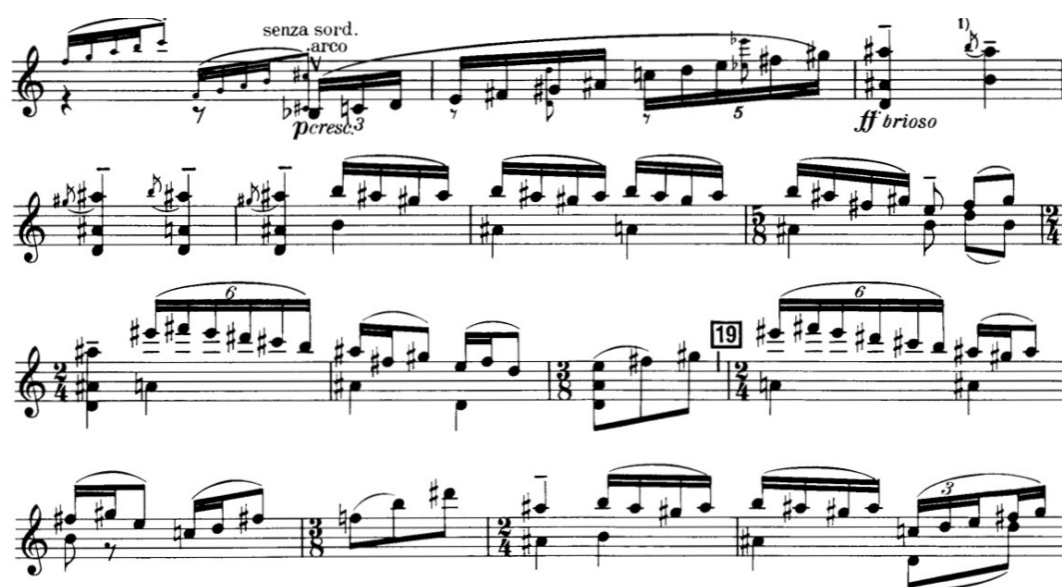


譜例 78 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

82 小節目で再び 2 度目の 4/4 拍子が現れ、ここでも整然とした 4/4 拍子への感覚の変化は非常に重要である（譜例 79）。その後の 5/8 も、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》第 3 楽章（譜例 80）や《ラプソディー第 1 番》（譜例 81）でも登場したように、8 分音符 3 つをしっかりと踏んでリズムを意識したい。



譜例 79 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*



譜例 80 Bartók: Violin Sonata No. 1, 3rd mov.



譜例 81 Bartók: Rhapsody No. 1, *friss*

再現部を迎えた後、96 小節目（譜例 82）でカラーを変える辺りは、一瞬バッハの〈シャコンヌ〉の中間部（譜例 83）を意識していることが考えられる。

tornando al Tempo I

89

92

Mosso, ♩ = ca. 55

96

*p, ma marc. cresc. f*

ossia

譜例 82 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

125

131

譜例 83 Bach: Partita II BWV 1004, *Ciaccona*

テンポや雰囲気は変わるが、91～93 小節目と 96～98 小節目は、テーマの形+ヘミオラという、互いに対応した形を持っていることを、念頭に置いておきたい。

108 小節目（譜例 84）からは、《弦楽四重奏曲 第 5 番》第 1 楽章（譜例 85）と類似しており、消して攻撃的ではなく、非常にロマンティックなキャラクターである。



譜例 84 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

譜例 85 Bartók: String Quartet No.5, 1st mov.

結尾部に入ると、明らかに2拍目を意識したアーティキュレーションとなり、バルトークが最後にもう一度、〈シャコンヌ〉のテンポとリズムを感じることを求めているようである。  
(譜例 86)

譜例 86 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

137小節目から(譜例 88)は《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第2番》第1楽章(譜例 87)のラルランド・ルバートに共通するため、自由に話すような雰囲気を持ちたい。



譜例 87 Bartók: Violin Sonata No.2, 1st mov.



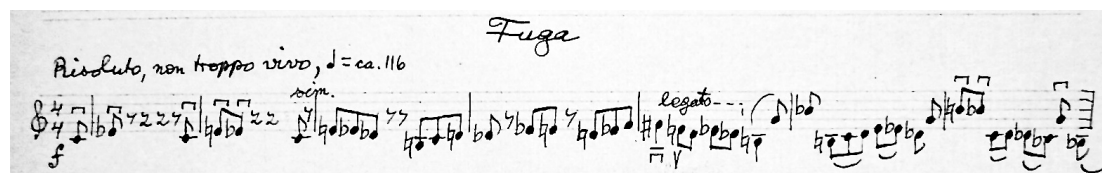
譜例 88 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, Tempo di ciaccona

楽章の一番最後にも、4音の下行形のキーワードが、念押しのように現れ、印象的である。



この pizz. は、キーワードである「a-e-es-d」をよく響かせるように演奏し、第2楽章冒頭のハ音に繋がってゆく。

## 第2楽章



フーガ、リゾルート、ノン・トロッポ・ヴィーヴォ (Fuga. Risoluto, non troppo vivo)、ハ調。

4声部の厳格な緊張に満ちたフーガ。この4声部の構造は、ヴァイオリンに対してより高い技術的要求を突きつけるものとなる。バルトークのテーマは劇的に断片化されており、宇

宙規模に大きなエネルギーを伴うこのダイナミックなフーガでは、それら断片的なモチーフそれぞれに対して、同じくらいの重要性を持たせて音に挑む必要がある。

フーガのテーマは、決然としたリズムと、バッハ的可動性を持ち、3度の音程をパラフレーズしてゆくものである。オープニング（譜例 90）の概要は、バッハの無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番〈フーガ〉のオープニング（譜例 89）と共通している。まず、フーガのテーマは、いずれも完全5度の中に収まり、バッハが4小節のテーマを持つのに対しバルトークは5小節だが、どちらもテーマの結び部分に当たる後半2小節で、テーマの前半より方向性を持つという共通点を持つ。



譜例 89 Bach: Sonata III BWV 1005, *Fuga*



譜例 90 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

各声部のフーガ主題提示の入りは、ハ、ト、ハ、ト音であり、2声部目のテーマとその対旋律は、厳格な対位法を用い、テーマ5小節の中で12音を使用するという革命的なことを起こしている。

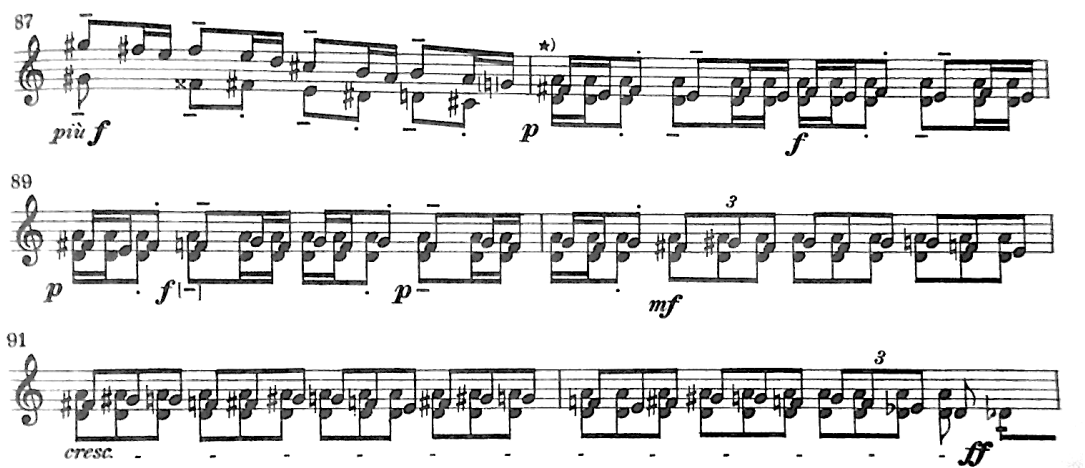
2 巡目のテーマフレーズ（37-50 小節目）（譜例 91）は、マルカートの声部がテーマとなる。ここでのポリフォニーは、18 世紀のヴァイオリン音楽の、テーマとオブリガートを思い起こさせる。



譜例 91 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

3 巡目のテーマフレーズ（63 小節目）からは、arco と pizz の目まぐるしい入れ替わり、2 オクターヴの pizz.、《ヴァイオリン協奏曲 第 2 番》第 3 楽章や、《ヴィオラ協奏曲》第 1 楽章にも見られる、5 度の重音による音階の上行形、バルトーク pizz.、大きなグリッサンド…など、あらゆるヴァイオリンの技巧がフーガのテーマを提示する上で次々と要求され、全てがエキサイティングに感じる（見える）瞬間である。

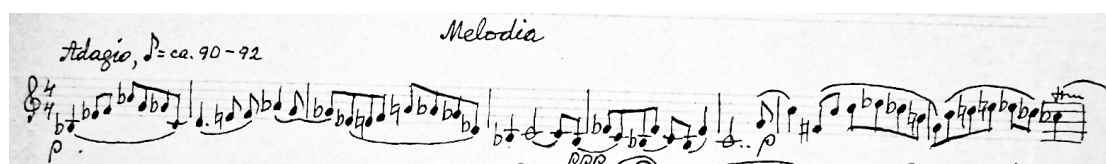
88 小節目からは、フォークストリング・アンサンブルの模倣が挿入されている（譜例 92）。



譜例 92 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, Fuga

そして楽章は叫びのようなフーガのモットーであった短 3 度の動きを今一度提示して終わる。その「c - es」の短 3 度の和音の響きが、第 3 楽章の「b - es」という完全 4 度の響きに溶けていく。

### 第 3 楽章



メロディア (Melodia)、アダージョ (Adagio)、三部形式。

このメロディアも、バルトークの夜を称える緩徐楽章に、漏れ無く当てはまっている。これまでにも、無伴奏ヴァイオリン作品ではないのに、バルトークがあえて緩徐楽章の冒頭をヴァイオリンの独白にしてきた例は多い（譜例 93～95）。しかも、彼の最後のヴァイオリン作品である《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》に共通することが、1903 年（22 歳）の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》で既に起きていた（譜例 93）。当時彼は、丁度ハンガリーの音楽的要素を、19 世紀の西洋の演奏会音楽に効果的に融合させようと試みていた。以後、バルトークの一貫したモットーは、遂に最後まで貫かれたと言うより、これは既に長い間、彼の特徴的な語法であった。





譜例 93 Bartók: Violin Sonata BB28, 2nd mov.



譜例 94 Bartók: Violin Concerto No. 1, 1st mov.



譜例 95 Bartók: Violin Sonata No. 1, 2nd mov.



譜例 96 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, Melodia

アカペラの民謡に、ppp で全く遠くの別世界からのリフレインが挟まる。この別世界は、特別耳が良かったバルトークには聞こえた、夜の音の一種であるかもしれない。

メロディアのトリオ（30 小節目～）では、人の声が無くなり、神秘的な夜と自然界の音だけとなる。この奇妙で魔的な振動を超自然の域に持つていくためにも、メニューイン校訂版の示す、30 小節目からの *con sordino* は効果的である。

48 小節目と、63～64 小節目には鳥の声が模倣される（譜例 97）。バルトークは他にも緩徐楽章で鳥の声を登場させることがあり、例えば《弦楽四重奏曲 第 4 番》の第 3 楽章は、代表的な鳥の楽章である（譜例 98）。



譜例 97 Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Melodia*



譜例 98 Bartók: String Quartet No. 4, 3rd mov.

#### 第 4 楽章



プレスト (Presto)。

無窮動風の主題によるロンド形式。基本的調性ト調に回帰する。

バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第 1 番》同様、終楽章には〈プレスト (Presto)〉(譜例 99) が置かれ、同様に 16 分音符のテーマを持つ。



譜例 99 Bach: Sonata I BWV 1001, *Presto*

しかしキャラクターは、声を潜め、素早い唸りをあげるような神秘的なもので、その世界は《弦楽四重奏曲 第 4 番》の第 2 楽章にも通ずる (譜例 100)。



譜例 100 Bartók: String Quartet No. 4, 2nd mov.

それが 2 つの間奏部分を橋渡しする。間奏部分の 1 つ目は、第 1 楽章の変奏ともとれる、ヘミオラを主題にした民族舞曲であり、舞曲で《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ》という大作を書いたバッハの面影を見る。そして 2 つ目は、民謡的な 5 音音階の楽節構造を持った旋律と、そのパラフレーズである。

333 小節目で最後のロンド主題が挿入された後は、1 つ目の間奏部分の断片とロンド主題が混ざり、この楽章の素材を次々と示して、結びを迎える。

この《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》は、バルトークが書いたヴァイオリンのための作品、もっと言えば、バルトークが書き終えた最後の作品である。それ以前に彼がヴァイオ

リンのために書いた曲を見てみると、とても印象的な作品群をなしている。彼が人生をかけて民俗音楽と西洋音楽を融合させていった基には、いつもバッハやベートーヴェンの存在があり、彼は同時に名匠の偉大な音楽と伝統も自然に融合させていた。それら一連の作品の最後に、バルトークは、彼がそれまで知らなかった「ヴァイオリンに限定する」という世界に挑むこととなった。学生の頃からよく知っていたバッハの無伴奏ヴァイオリン作品に得たインスピレーションも含め、それまでの経験を総括し、ヴァイオリンという楽器が秘める可能性を極限まで追求した結果、この孤高の重要作品を生み出し、完成させてくれた。この作品がこの世の中に存在してくれている奇跡に、感謝する。

## 参考文献表

### 文字情報

Antokoletz, Elliot. *Béla Bartók A Guide To Research*. New York: Garland Publishing, 1997.

Bayley, Amanda. *The Cambridge companion to Bartók*. USA: Cambridge University Press, 2001.

Drees, Stefan. *Béla Bartók Sonate für Violine solo*. Laaber: Figaro-Verlag, 2017.

Dukay, Barnabás. Ábrahám, Márta. *Excerpts from Eternity*. Budapest: BioBach-Music Book and Music Publishing L.P., 2017.

Gillies, Malcolm. *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber, 1993.

Lampert, Vera. *Népzene Bartók műveiben*. Budapest: Helikon Kiadó, 2005.

Szabó, Balázs. *Forma és Jelentés Bartók Hegedűszonátaiban*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015.

伊東信宏「ヴァイオリンとピアノのための《アンダンテ》」、『バルトーク大全集』 日本：キングインターナショナル、1999 年、168 頁。

伊東信宏「ヴァイオリンとピアノのためのソナタ」、『バルトーク大全集』 日本：キングインターナショナル、1999 年、174-175 頁。

伊東信宏「ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番」、『バルトーク大全集』 日本：キングインターナショナル、1999 年、175-177 頁。

伊東信宏「ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 2 番」、『バルトーク大全集』 日本：キングインターナショナル、1999 年、177-179 頁。

伊東信宏『バルトーク』 東京：中央公論社、1997年。

太田峰夫「14のバガテル」、『バルトーク大全集』 日本：キングインターナショナル、1999年、210-213頁。

カールパーティ、ヤーノシュ (Kárpáti János)『バルトークの室内楽曲』江原望／伊東信宏訳、東京：法政大学出版局、1998年。

グリフィス、ポール『バルトークー生涯と作品』 東京：泰流社、1986年。

コヴァーチュ、ヤーノシュ (Kovács János)「ヴァイオリン協奏曲（第1番）」、『バルトーク大全集』上野正章訳、日本：キングインターナショナル、1999年、159-161頁。

コヴァーチュ、ヤーノシュ (Kovács János)「ヴァイオリン協奏曲（第2番）」、『バルトーク大全集』上野正章訳、日本：キングインターナショナル、1999年、162-164頁。

コヴァーチュ、ヤーノシュ (Kovács János)「無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ」、『バルトーク大全集』伊東信宏訳、日本：キングインターナショナル、1999年、179-183頁。

シュレーダー、ヤープ (Jaap Schröder)『バッハ 無伴奏ヴァイオリン作品を弾くーバロック奏法の視点からー』 東京：春秋社、2010年。

ショムファイ、ラースロー (Somfai László)「BB番号について」、『バルトーク大全集』伊東信宏訳、日本：キングインターナショナル、1999年、10-11頁。

ショムファイ、ラースロー (Somfai László)「ラプソディー」、『バルトーク大全集』伊東信宏訳、日本：キングインターナショナル、1999年、169-172頁。

モルー、セルジュ『バルトークー生涯・作品ー』 東京：ダヴィッド社、1957年。

羽仁協子『ある芸術家の人間像 ―バルトークの手紙と記録―』 東京：富山房、1970 年。

バルトーク、ペーテル『父・バルトーク』村上泰裕訳、東京：スタイルノート、2013 年。

ボーニシュ、フェレンツ『写真と資料で見る―バルトークの生涯』出川沙美雄訳、東京：国際文化出版社、1981 年。

### 楽譜情報

Bach, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier I*. Edited by Bartók Béla. Budapest: Editio Musica Budapest, 1950.

Bach, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier II*. Edited by Bartók Béla. Budapest: Editio Musica Budapest, 1950.

Bach, Johann Sebastian. *Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin*. Kassel: Bärenreiter, 2016.

Bartók, Béla. *Andante*. Edited by Somfai László. Budapest: Editio Musica Budapest, 1980.

Bartók, Béla. *Andante*. Reprint of the Original Manuscript. Budapest: Editio Musica Budapest, 1980.

Bartók, Béla. *Szonáta Hegedűre és Zongorára*. Edited by Denijs Dille – André Gertler. Budapest: Editio Musica Budapest, 1968.

Bartók, Béla. *Violin Concerto No.1*. London: Boosey & Hawkes, 1958.

Bartók, Béla. *Violin Concerto No.2*. London: Boosey & Hawkes, 1941.

Bartók, Béla. *14 Bagatelles*. Piano Music of Béla Bartók, Series I. New York: The Archive Edition (Dover Publications), 1981.

Bartók, Béla. *String Quartet No.1*. Budapest: Editio Musica Budaoest, 1956.

Bartók, Béla. *String Quartet No.4*. USA: Universal Edition, 1929.

Bartók, Béla. *String Quartet No.5*. Vienna: Universal Edition, 1992.

Bartók, Béla. *Violin Sonata No.1*. Vienna: Universal Edition, 1923.

Bartók, Béla. *Violin Sonata No.2*. Vienna: Universal Edition, 1923.

Bartók, Béla. *Rhapsody No.1*. London: Boosey & Hawkes, 1929.

Bartók, Béla. *Rhapsody No.2*. London: Boosey & Hawkes, 1929.

Bartók, Béla. *44 Duos für zwei Violinen*. Vienna: Universal Edition, 1992.

Bartók, Béla. *Contrasts*. London: Boosey & Hawkes, 1942.

Bartók, Béla. *Sonate für Violine solo*. Laaber: Figaro-Verlag, 2017.

Bartók, Béla. *Sonata for solo violin*. Edited by Yehudi Menuhin. London: Boosey & Hawkes, 1947.

Bartók, Béla. *Sonata for solo violin*. urtext edition. London: Boosey & Hawkes, 1994.

視聴覚情報



Bartók, Béla. *Andante in A major*. György Pauk, Péter Frankl. Hungaroton Records Ltd.: HCD 31892-94. (1 CD), track 1. Recorded 1978, released 2000.

Bartók, Béla. *The Complete Works for Violin -1*. André Gertler, Diane Andersen. 日本コロムビア : CO3783 (CD), Recorded 1968, released 1989.

Bartók, Béla. *The Complete Works for Violin -2*. André Gertler, Diane Andersen, Milan Etlik. 日本コロムビア : CO3784 (CD), Recorded 1968, released 1989.

Bartók, Béla. *The Complete Works for Violin -4*. André Gertler, Josef Suk, János Ferencsik, Brno State Philharmonic Orchestra. 日本コロムビア : CO3786 (CD), Recorded 1968, released 1989.

## 謝辞

この博士論文を作成するにあたりお力を頂いた方々へ、この場をお借りし、心よりお礼申し上げます。

まず、東京芸術大学大学院後期博士課程の主任指導教員として、ヴァイオリンの実技や論文に関してご指導くださった、玉井菜採先生。同時に、副指導教員としてご相談に乗って頂いた、伊東信宏先生、大角欣矢先生、松原勝也先生。先生方は、私のやる気だけをいつまでも信じ続けてくださり、特に論文作成に関してはご心配くださり、沢山のご助言を頂きました。そして、博士課程での研究を後押ししてくださった恩師、故岡山潔先生には、ヴァイオリンのレッスンを通して、私が博士課程で探求したいと思い至るまでの道標となる数多くの教えを賜り、多岐に渡り支えて頂きました。

また、2015 年から留学をしているハンガリーのリスト音楽院では、ヴァイオリンの指導教員として、ペレーニ・エステル（Perényi Eszter）先生のもとで、特に多くのバルトークのヴァイオリン作品に取り組み、ネイティブな語り口調の確固たる自信に裏付けられた音楽の強さに、いつも圧倒されました。2017 年からはヴィオラ科として在籍し、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》と同時期の作品である《ヴィオラ協奏曲》を、補筆者であるシェルイ・ティボール（Serly Tibor）と共演したことのあるバールショニー・ラースロー（Bársony László）先生のもとで学び、貴重な事実の数々を伝授して頂きました。バルトーク・アーカイヴス（Bartók Archives）のヴィカーリウシュ・ラースロー（Vikárius László）先生は、多数の先行研究を紹介してくださいました。

博士リサイタルやコンサートで《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》第1番と第2番を共演してくださり、細かなご指導を頂いた、加藤洋之先生、《コントラスツ》を共演してくださった三界秀実先生。そして、バルトークの全ヴァイオリン作品の研究を支えてくださったピアニスト、ハルシャーニ・シャロルタ（Harsányi Sarolta）先生、トース・マリアン（Tóth Mariann）先生、カールヴィン・バラージュ（Kálvin Balázs）氏、山神壮平氏に感謝致します。諸先生方と彼らは、本当に沢山の時間と労力を共にしてくださり、1音単位、小節単位、フレーズ単位から共に見つめ直し、沢山の発見と共に、バルトークの鼓動に迫ってみることができました。

バルトークの解釈を深めるための基本的な要素は、ハンガリー国立歌劇場でコヴァーチュ・ヤーノシュ（Kovács János）と演奏した《木製の王子》や、《中国の不思議な役人》、《舞

踏組曲》、ブダペスト室内楽団で演奏した《ディヴェルティメント》、セントラル・ヨーロッパ弦楽四重奏団(Central European String Quartet、第1 ヴァイオリン：ミランダ・リウ(Miranda Liu)、第2 ヴァイオリン：ショーシュ・マーテー(Soós Máté)、ヴィオラ：長尾春花、チェロ：サボー・ユディット(Szabó Judit))で演奏した《弦楽四重奏曲》第4番と第5番、シュタンコフスキー・ノーラ(Stankowsky Nóra)と演奏した《44の二重奏曲》などからも得ることができました。

各方面から多大なるご教授を賜り、貴重な時間を共にして下さった先述の諸先生方、友人たちに、改めて心より感謝申し上げます。

最後に、これまで26年間の私のヴァイオリン芸術を育て見守ってくださった全ての先生方、そして、長かった私の学生生活を、常に愛をもって支えてくれた家族に感謝致します。

今後も、バルトークは勿論、各作曲家の真髄への探求が私の一部となることを信じ、興味に対して躊躇わず、いつも前向きに進んでいく所存です。

ブダペスト、2018年10月15日